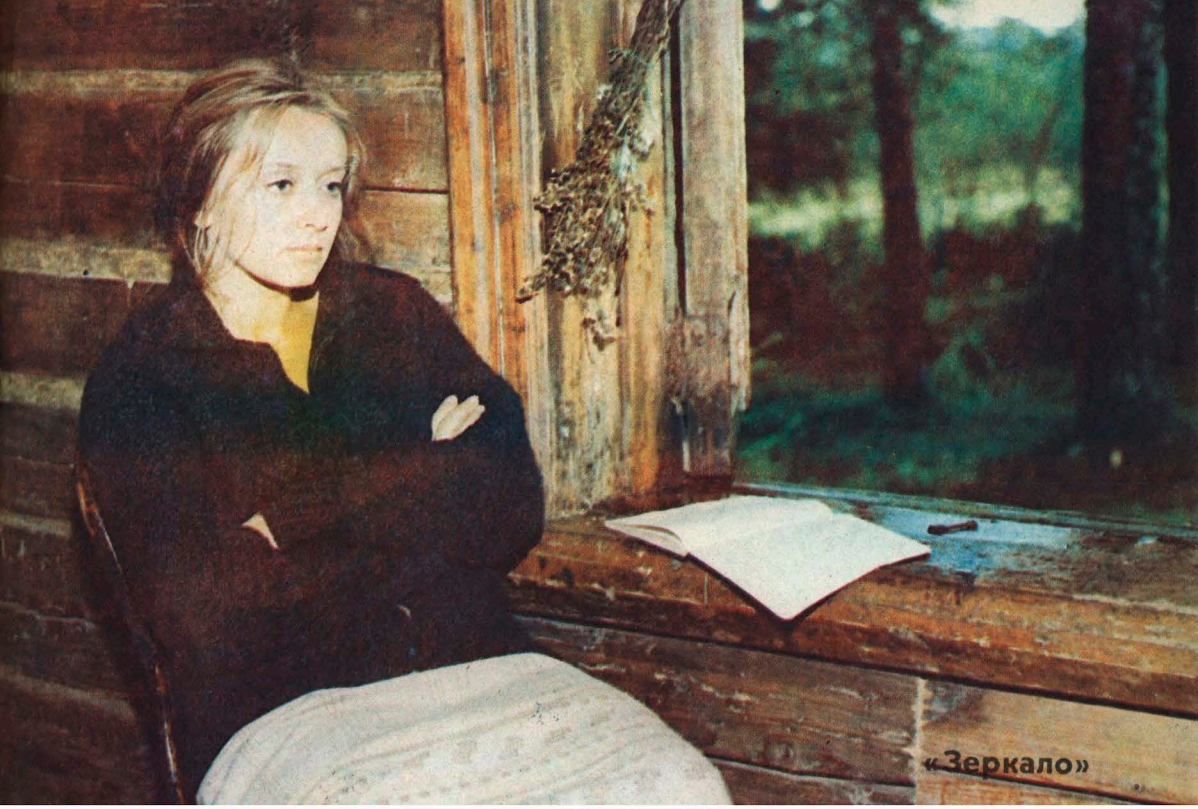
ISSN 0130-6405

89 10 ИСКУССТВО КИНО

Андрей Тарковский на съемках «Зеркала»

Продолжаем разговор об Андрее Тарковском.
В поисках внутреннего круга.
«Семейная хроника» в зеркале экрана.
От «Страстей по Андрею» к «Андрею Рублеву».
Рядом с режиссером.



«Зеркало»

«Зеркало»
Рабочий момент

«Солярис»

«Андрей Рублев»

«Андрей Рублев»

«Жертвоприношение»

Ежемесячный журнал
Орган
Союза
кинематографистов
СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

10 89

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

Новая модель кинематографа
3 **Д. Дондурей.** Не в деньгах счастье?
12 Из выступлений и интервью участников III Всесоюзного кинорынка (Москва, 1989, июнь)
16 **Владимир Дмитриев.** В ожидании «Оскара», или Нанук с Востока

Точка зрения
22 **Евгений Громов.** Свершения и обещания

Анкета «ИК»
28 Три года спустя

Теория, история

Свободная тема
33 **Г. Померанц.** Зримая святость
40 **Владимир Соловьев.** Двойное тяготение времени
50 **Л. Лазарев.** На съемках и после съемок...
63 **Татьяна Винокурова.** Хождение по мукам «Андрея Рублева»
78 **Нина Игнатьева.** Признана «идейно порочной»

Иллюзион
89 **Евгений Марголит.** «Ошибка инженера Кочина»
92 **Николай Пальцев.** «Тюрьма»

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки
95 **Сергей Лаврентьев.** Любите ли вы кино?

Разборы и размышления
98 **М. Ямпольский.** Гости
103 **Дмитрий Попов.** Анатомический театр Кайдановского
108 **Ирина Павлова.** Бедная Варя
115 **Анкета кинокритиков «ИК»**

За рубежом

На фестивальных орбитах

116 Елена Стишова. Z^{00}, или Заметки не о кино

Портреты

127 Питер Бискинд. В компании Дастина Хофмана

134 Михаил Трофименков. Серджо Леоне: неожиданный эпилог

„ИК". Избранная проза

138 Эфраим Севела. Остановите самолет — я слезу!

Сценарий

150 П. Лунгин. Такси-блюз

In this issue:

Article on the problems of Soviet film market (p **3**).
Interviews with the participants of the 3d All-Union Film market (p. **12**).
How Soviet films and Soviet film makers work abroad: article of Vladimir Dmitriev (p. **16**).
Evgeny Gromov reflects about the criteria of film criticism (p. **22**).
Questionnaire of "IK" (p. **28**).
Materials devoted to Andrey Tarkovsky (pp. **33, 40, 50, 63**).
"Tight Knot", the film of Vladimir Tendriakov and Mikhail Shveizer: how and why it was forbidden (p. **78**).
"Illusion": "Mistake of Engineer Kotchin" (USSR, 1939; p. **89**),
"Prison" (Sweden, 1949; p. **92**).
"Optional notes" — dithyramb to film fans (p. **95**).
Reviews of the films: "The Wife Of Kerosene Seller" (pp. **98, 103**),
"It Is Difficult The First Hundred Of Years"(p. **108**).
Questionnaire of "IK" film critics (p. **115**).
West Berlin Film festival — 89(p. **116**).
Profile of Dustin Hoffman (p. **127**).
Sergio Leone — in memoriam (p. **134**).
The end of Efraim Sevela's novel "Stop The Plane — I'll Get Out!" (p. **138**).
Script by Pavel Loungin "Taxi — bluse" (p. **150**).

В номере опубликованы фотографии В. Мурашко (II обл., I—IV вкл., с. 34, 35, 36, 37, 42, 43, 46, 54, 55, 56).

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 21.07.89.
Подп. к печати 17.09.89. А12518
Формат бумаги 70×100 $^{1}/_{16}$,
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25.
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Тираж 53 000. Заказ 1815
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Поправка. В № 8 на с. 19 во второй строке последнего абзаца по вине типографии допущена опечатка. Следует читать: «Будут опубликованы в нашей стране (я в этом не сомневаюсь)» — далее по тексту.

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

Новая модель кинематографа

Д. Дондурей

Не в деньгах счастье?

Провели телефон в волостное правление, но там он скоро перестал действовать, так как в нем завелись клопы и прусаки.

А. Чехов

Мистер Эрик Вайсманн — известный голливудский юрист, бывший вице-президент «Уорнер Бразерс» — в завершение своего недельного цикла лекций в Киноцентре обратил внимание советских слушателей на то, что в первый день у него был переводчик, удобный стол, покрытый сукном, цветы, вода. Сначала исчезла вода, потом не включался микрофон, на третий день долго не могли найти ключ, чтобы открыть лекционный зал, на пятый день не было ничего, даже стола. Но уже сложилась та «восхитительная атмосфера общения», которая, по словам американца, только и способна объяснить ему, как и во имя чего в ситуации укорененного разгильдяйства люди могут здесь жить и работать.

Г-н Вайсманн, объяснив себе таким образом суть российского феномена, попутно рассказал, как следует оплачивать основной творческий состав — тот, что в США называется «над чертой», и вспомогательный — «под чертой»; что такое право постановщика на «окончательный монтаж» и почему лишь немногие его имеют; сколько раз и на каких условиях студия может показать картину до выхода в прокат; обосновал совокупность причин, по которым режиссер за редким исключением не в состоянии быть настоящим продюсером. Показал типовой договор с «человеком над чертой» в 80 страниц через один интервал. И многое другое. Но уже на первой лекции мне стало понятно, что когда звучали слова «фильм имеет успех», «большой режиссер» — это вовсе не означает профессиональное признание, а исключительно доходы, которые он принес. «Режиссер стоит столько, сколько денег собрал его последний (!) фильм». И эта, согласитесь, абсолютно варварская для нашего слуха точка зрения организует все элементы кинодела в США. Дает принципиально иной по своему происхождению заказ на профессионализм.

Да уж, Россия не Америка. Там ведущий телепередачи достает из кармана деньги и вручает их карапузу, который первым справился с заданием конкурса, под восторженный вопль родителей и детей, считающих, что это самое объективное и безусловное свидетельство интеллектуального успеха. Они пользуются своими преимуществами и решают конкретные проблемы, мы — своими недостатками, и сознательную жизнь чуть ли не всех поколений тратим на непрекращающийся пересмотр самих принципов решения проблем. Наши культуры — взаимонепереводимы. Поэтому не случайно нам так мучительно расстаться, к примеру, с однозначным толкованием родимых мерок: «деньги погубят искусство», «между коммерческим успехом и талантом приходится выбирать». С тем, что фильмам, пользующимся массовым спросом, отказано в праве быть носителями какой-то иной, не признаваемой специалистами, а посему и не исследованной художественной программности.

Понятно, что этот взгляд — реакция традиционного для нас дорыночного, а может, и внерыночного сознания. Хотя

сегодня речь идет уже не об искушении художников зрительским успехом, а о другой ориентации в мире, другом менталитете, когда социальные и экономические измерения искусства воспринимаются как ценностно приемлемый, в ряде случаев своего рода синтетический показатель качества произведения. Для западного человека сорокамиллионные суммы, полученные Спилбергом за свой последний фильм серии «Индиана Джонс» на седьмой день выхода на экраны, говорят о его свойствах больше, чем любой приз на престижном фестивале или целая конференция, организованная ФИПРЕССИ. Наличие или отсутствие прибыли не только распутывает там множество проблем, но и такие принятые считать «высоколобыми» понятия, как неповторимость авторского ви́дения, мировоззрения или мастерство, рассматривает лишь в качестве предпосылок той ценности, которая проверяется именно на рынке. Согласитесь, звучит кощунственно.

Нет ничего удивительного в том, что наша художественная жизнь не может не реагировать на появление подобных сверхинородных ферментов. Скорее надо изумляться, как лихо она в ряде случаев пристраивается к прозападным — товарным — отношениям и так же стойко противостоит им. Скрещивает живые кристаллы с искусственными, на ходу учится создавать завораживающие иллюзии нормально функционирующей экономики. Мы чувствуем себя словно на бирже: ленинградскому хозрасчетному объединению «Ладога», пристегнув «Штаны» и «Музыкальные игры» к «ЧП районного масштаба», не удалось повторить феноменальный успех московской «Ладьи» (при студии имени М. Горького) с продажей в одном пакете с ошеломительными (и по цене тоже) «Ворами в законе» двух других неизвестных своих детищ. Мосфильмовская же дирекция смогла уговорить еще необкатанных новой ситуацией прокатчиков, что «Интердевочка» способна конкурировать с продававшимся на рынке «Однажды в Америке». Не уступила на сей раз Елена Яковлева Роберту Де Ниро.

Сегодня, мне кажется, не так важно искать аналогии или различия с «ними», объяснять нашу ситуацию, исходя из концепции здравого или извращенного социализма, азиатским способом производства или так называемой «русской идеей», сколько непредвзято размышлять о неотвратимых последствиях и коллизиях ожидаемой женитьбы искусства на деньгах. О самой возможности смены (или вытеснения) существующей социальной системы принципиально другой — пока еще психологически (а может быть, культурно?) для нас малоприемлемой.

●

Никто, видимо, не ожидал, что прорыв животворных шлюзов, обеспечивающих более или менее цивилизованное состояние общества, подорвет, в частности, и интерес его к советскому игровому кино. Стоило ввести разнообразные послабления: отменить все виды цензуры, освободить из-под ареста десятки произведений, упразднить республиканские киноко митеты и прочее, как посещаемость отечественных лент начала падать с невообразимым ускорением. С 1980 года, когда на советские фильмы было продано 1950 млн. билетов, к 1988 — она сократилась до 982 млн. Будто за это время национальное производство уменьшилось буквально на половину!

В глубине души мы, конечно, и в кинематографе ждали от сказочного перехода к «социализму с человеческим лицом» чего-то немедленно ошеломляющего. Почти как... в Китае, где в 1979 году начались «четыре модернизации», а уже в 1982 — нищая и голодная миллиардная страна была сыта. У нас свои, тоже грандиозные достижения. У нас — гласность. И в нашем кино как будто сделано немало. Поколеблен ряд монополий, удушающих зависимостей, мертвых функций. Однако чудодейственных успехов не последовало.

Наступил, если воспользоваться социально-словесным клише, труднейший переходный период. Прежняя экономическая и творческая система киноделa, медленно отступая, кряхтя, разворачива-

ется в чуждом для ее былых принципов направлении. Трудности и драмы этого, да и любого промежуточного этапа, разумеется, неизбежны. Хотя бы потому, что воленс-ноленс соприсутствуют, не уживаясь и тесня друг друга, разноприродные структуры. Так что советский кинематограф сегодня — это некий кентавр с непредсказуемым поведением, действующий в мифологической среде. Наши старые представления и вечные иллюзии либо не объясняют реальность, либо толкуют ее превратно, в то время как прежняя предельно целостная и устойчивая модель кинопроцесса начала не столько разрушаться, сколько неторопливо видоизменяться. Или, я бы сказал, линять. Хотя, что говорить, это очень болезненный процесс для любого организма. Для одних он связан с болевым шоком, для других — весьма органичен.

Думаю, что довольно скоро многие кинематографисты ностальгически осознают, что оборотной стороной демонтируемых ныне отношений была приятельская теплота взаимной профессиональной снисходительности — при любых скандалах или зависти — все-таки цехового миролюбия и сплоченности. Люди жили и воспитывались с ощущением общей хозяйственной неправедности, тупиковой заморочки и в этом смысле одной судьбы. Худо-бедно все получившие диплом снимали. И никто особенно не рисковал в таком сверхрискованном деле, как кино. В случае сокрушительного провала не разорялся, но и при коммерческом триумфе, прямо скажем, лишнего не получал. В миллионеры не выходил. Действовал гипертрофированный закон «общего котла». Социалистического собеса. И убытки и прибыль считались заработанными «всем миром» и распределялись независимо от личного вклада — «по справедливости».

А раз так, то и экономическая жизнь объявлялась чем-то третьестепенным рядом с истинными ценностями художественных приоритетов, унижающим высшие цели. Пусть об этом болит голова у начальства, у злокозненных финансовых органов. Кроме того, это начальство было отнюдь не анонимным — все знали его фамилии, нрав и слабости. С ним можно было как-то договариваться.

Кинорынок — вызов этой системе. Даже не рынок, а только игра в него, этакая разминка-прикидка последующих изменений. Ее содержание — по крайней мере, в настоящее время — новый дифференцированный механизм распределения копий, когда при отсутствии конкурирующих продавцов и при ограничении средств у покупателей все цены в конечном счете подгоняются под те пресловутые 7,2 копейки с каждого заработанного кинотеатрами рубля, кои и в достопамятные времена шли на производство фильмов.

Но уже, благодаря начальным шагам в сторону киномаркетинга, начался процесс частичной отмены крепостного права, то есть показа во всех населенных пунктах страны только тех картин, которые по жестким разнарядкам разверстывались из Москвы. Теперь 166 руководителям всех республиканских и областных кинопрокатных фирм, съезжавшимся раз в квартал в столицу на внутрисоюзные кинорынки, предлагалось приобретать или — неслыханное в СССР дело — не приобретать фильмы. И, соответственно, покупать их сообща, меняться, сбивать цены. Но предлагалось ведь это не западным бизнесменам, а нашим, родным, связанным по рукам и ногам всевозможными подзаконными актами инструкций прокатчикам.

Впервые они изъявляли свою волю. Впервые тираж картин формировался на основании фактического заказа, а не централизованных волюнтаристских распределений. Цена на разные по своим достоинствам произведения колебалась от нуля (бесплатно предоставлялись, в основном, несколько лент соцстран, не отвечающих спросу покупателей) до трех-четырех тысяч за одну копию на американские и индийские боевики. Абсолютно все отечественные фильмы, продаваемые нашим монополистом — Главкинопрокатом, — в протекционистских целях стоили много дешевле импортированных. Цены разнились также и в

зависимости от территорий: Ленинграду картины обходились в два раза дороже, чем, к примеру, малолюдной Коми АССР.

Можно как угодно критиковать тех, кто в темноте рыночного зала кинотеатра «Зарядье» решал, что же будут смотреть миллионы зрителей своих областей, не соглашаться с заданным принципом исчисления цен, отсутствием рекламы. Неоспорим, однако, главный и поистине трагический итог первых трех рынков: всеобщий отказ покупать советские фильмы. В качестве владельца Главкинопрокат окупил свои вложения только по 8 из 118 представленных на них советских картин. Вот эта беспроигрышная великолепная восьмерка: «Куколка» И. Фридберга, «Трагедия в стиле рок» С. Кулиша, «Аэлита, не приставай к мужчинам» Г. Натансона, «Приговоренный» А. Кордона, «Приключения Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии» С. Тарасова (все «Мосфильм»), «Наш бронепоезд» М. Пташука («Беларусьфильм»), «Фонтан» Ю. Мамина («Ленфильм»), «Роковая ошибка» Н. Хубова (киностудия имени М. Горького).

Причем 90 из 118 не возместили и половины, а 51 советский фильм и десятой (!) доли произведенных затрат. Для сравнения: прибыль принесли 31 из 49 картин капстран, продававшихся на тех же торжищах. Естественно, что ни на «Фанни и Александр» Бергмана, ни на «Мелодраме» Рене или тем более на «Интервью» Феллини никто и не планировал делать деньги.

Отечественную продукцию, будто это наши ботинки или никому не нужные сувениры, областные «киномагнаты» не брали и за небольшие суммы. Никакие льготы и снижения цен не стимулировали их отказ от столь непатриотических решений. Не брали за гроши. Как прикажете поступать владельцу (представьте на мгновенье, что вместо фиктивного распорядителя у фильмов действительно есть суверенный собственник), если на каждый рубль, вложенный, скажем, в приобретение права демонстрации индийской семейной драмы «Если бы...», рачительный хозяин получил сегодня 10 рублей 6 копеек прибыли (кстати, все десять индийских лент были проданы на рынке в этом году с многократной выгодой), а за «Каменную душу», к примеру, созданную на киностудии имени Довженко, на тот же рубль — 99,3 копейки убытка. Да разве суть драмы в таких чемпионах ущерба? При действующих ныне условиях четвертая часть нашей национальной продукции — это без малого сорок названий — возместила в этом году лишь пятачок из каждого истраченного на их производство рубля!

Слава богу, что взыскующие искусства советские режиссеры имеют дело с добрейшим и в сущности доперестроечным Главкинопрокатом с его безразмерным мешком в триста фильмов (включая, конечно, и все зарубежные). Если бы они финансировались нормальными по масштабу фирмами в 15—20 картин, то без снисходительного — необходимого и желательного лишь для части художников — спонсорства государства с легкостью разорили бы их в первый же год.

Так что надо быть признательным индийским, американским и французским коллегам, благодаря усилиям которых нам удается если и не сводить концы с концами в «важнейшем из искусств» (это уже невозможно), а заодно и в местном бюджете, то все же сохранять рентабельность на нынешнем уровне 62—65 процентов. А понять пора бы вот что: за этим стоит не разрушительная сила денег, развращающая вкусы коммерция, но самая, быть может, кризисная культурная ситуация социального заказа на кино за всю его историю в нашей стране.

●

Искусство всегда стоило денег, независимо от того, предоставляли их государство, публика или меценаты, а кинематограф при этом — больших или очень больших денег. Всегда нужно было сделать так, чтобы фильм был завершен, пока не исчерпались отпущенные на него средства. Естественно, что творцам приходилось вступать в самые зависимые отношения с теми, кто эти средства субсидировал. А так как исследователи уклонялись от их рассмотрения, эти от-

ношения так и остались довольно смутными. Отечественная художественная интеллигенция вообще воспитана с установкой, согласно которой экономическая эффективность в сфере подлинной культуры — вещь в достаточной мере сомнительная.

Взлелеенная нашей национальной традицией этическая преграда как бы накладывает негласный запрет на любые попытки проникнуть за пределы собственно творчества. Властвует императив: подлинное исскусство живет в имманентном мире художественных форм и значений — там, где оно не может запятнать себя холодными соображениями расчета, организации, коммерческой хватки. Поэтому у нас даже профессиональная критика знать не знает, как, скажем, оплачиваются сценарии, каковы фактические актерские ставки или отношения с кинопрокатом. Не принято копаться в пепле сожженного при создании картины бытового сора. Ведем себя так горделиво, будто уверены, что все подлинное в конечном счете возникло исключительно как плод бескорыстной любви к искусству, из бесконечной нежности к неведомому зрителю.

Как известно, власть и влияние главного социального заказчика кино — публики — была у нас с начала тридцатых годов узурпирована государственным аппаратом. За какие бы произведения зрители ни голосовали заплаченными в кассу деньгами, эти деньги, а следовательно, и власть у них отчуждались, спрос и предложение взаимно не корреспондировали, бытовавшие до той поры нэповские рыночные законы с их естественной регуляцией были попросту отменены. Система блестяще спроектировала в художественную сферу все «достоинства» планового хозяйствования, супермонополизм дефицитно-распределительных отношений как в производстве, так и в прокате.

Исследователи еще разберутся в тонкостях взаимообслуживания между социалистической цензурой и социалистическими производственными отношениями. Но мне кажется, куда важнее разобраться в природе глобального разрыва между интересами создателей и публики. Не случайно ведь, что лишней фигурой здесь оказался именно массовый зритель, который что-то делает или понимает не так, как профессионал. До последнего времени он даже деньгами не мог осуществлять свою волю. Художники и начальство (идеологические монополисты) решали свои запутанные отношения без него. Работали с удобными мифологическими концепциями унифицированного человека, со своей версией его пристрастий и интересов. Со Зрителем, так сказать, вообще — с большой буквы. Как злословил по другому поводу академик Мигдал, «дадим потребителю не то, что он хочет, а то, в чем он нуждается».

Этому способствовала и реформируемая ныне экономика кино: в сущности феодальные отношения с телевидением, финансовая и производственная герметичность отрасли, ее неспособность привлечь дополнительные средства на стороне, выйти на внешний рынок, что, как известно, — интегральный показатель развитости национальной киноиндустрии.

А раз нет нужды в прибыли — нет и зрителей, дифференцированных интересов, ответственности. Все в конечном счете оказывается деперсонифицированным. (В прошлом году «Ассу» С. Соловьева вместо мая выпустили в прокат в сентябре, положив ее тем самым под молот «Маленькой Веры» и «Меня зовут Арлекино». В результате потери — приблизительно 7—10 миллионов билетов — около трех миллионов рублей. Но никто ведь не разорился. Не был уволен за непрофессионализм. Ну, а не поступи он столь опрометчиво — от этого тоже ведь никто бы не выиграл.) Нет владельца. Ну, а что происходит в сфере видеопиратства: сегодня здесь «крутятся» миллиарды теневых рублей — средства, соотносимые с нашими затратами на космос или закупку зерна.

Ни один управляющий в государственной системе кинематографа не заинтересован собственным карманом в коммерческом успехе своего дела или предприятия в целом. Любой проект, за редким

исключением, продолжает оставаться общим, то есть ничьим. Оттого и нет реального заказа на высокий уровень профессиональной культуры всех участников кинодела. К чему? Индивидуальные прорывы-победы на международных фестивалях — исключения, спровоцированные как раз противостоянием этой системе. К тому же изначальная двойственность кинематографа как вида искусства, когда социальное измерение не имеет первостепенного значения, и как индустрии, обращенной ко всем контингентам потенциальной публики, — только драматизирует эту ситуацию.

Соприкасаясь с этой миражной и конкретнейшей, поразительно отлаженной хозяйственно-идеологической системой, вместе с тем не имея ключа для ее анализа, невольно вспоминаешь слова, сказанные маркизом де Кюстином, внимательным наблюдателем старой русской жизни: «В теории все настолько урегулировано, что кажется: при таком режиме невозможно жить. Но на практике существует столько исключений, что, видя порождаемый ими сумбур противоречивейших обычаев и навыков, вы готовы воскликнуть: при таком положении вещей невозможно управлять». И все же управляют успешно, как, впрочем, и избегают ловушек этого управления. Срабатывают явные и латентные зависимости, как поется в известном рок-шлягере: «скованные одной цепью, связанные одной целью». Создавались и создаются замечательные фильмы, а гигантская система «псевдонимов» позволяет добиваться культурного равновесия. И вся эта неопознанная, непрерывно усложняющаяся вследствие включения все новых и новых процессов, система транслируется в будущее.

Мы стали участниками особого культурного сдвига, когда вдруг в сугубо дефицитном обществе кончился дефицит на кино. А с ним — культ дешевизны. Качество сразу же стало важнее цены. При этом место встречи с экраном изменилось, переместилось в квартиры. А домашние просмотры исподволь начали трансформировать дряхлеющий на глазах принцип избирательности — люди теперь смотрят все подряд. Облегчение доступа к любым зарубежным фильмам, беспрепятственность социальной критики, общее ослабление впервые именно в кинематографе великого «закона нехватки» существенно уменьшило его притягательность как вида массового досуга. Произошло это — примета нашего времени — совершенно независимо от качества фильмов. Для миллионов самых активных наших зрителей сегодня нет проблем в том, чтобы посмотреть Пазолини или видео-порно. Посещаемость практически всех фильмов, демонстрируемых в кинотеатрах, падает автоматически. Таков необратимый процесс. Поэтому исчезающие социальные перспективы театральной формы кинопоказа, а также нынешнее творческое и экономическое состояние кино формулирует альтернативу: либо произойдет кардинальное обновление кинематографической жизни, либо будет углубляться пропасть неотвратимого кинозапустения.

●

Ныне, видимо, все убеждены, что нормальные экономические отношения возможны в условиях рынка. Но: «Говоря совершенно честно, мы еще не знаем, что такое социалистический рынок,— пишет академик С. Шаталин.— Поэтому задача наладить его в СССР кажется нам похожей на изобретение вечного двигателя». Не оттого ли к проектируемой с 1987 года новой организационной модели кинематографа многие просто оказались не готовы ни в организационном, ни, что не менее важно, в психологическом смысле.

Как же вводить рыночные отношения, если никто не готов проигрывать, разоряться, менять место работы или образ жизни, даже просто осознать, что твоя картина оказалась никому не нужна. Люди всем своим мироощущением, грезами, надеждой готовились к переменам, от которых ждут исключительно повышения зарплаты, командировок за границу, а вовсе не социальных драм, потери приглашений на постановку или тем более профессии. И если раньше весь штат наемных служащих кинопромышленно-

сти как-то приноравливался лавировать между идеологическим и финансовым начальством — с одной стороны, режиссерами — с другой, и зрителями — с третьей, то теперь совсем непонятна ориентация на местности.

Многие специалисты уверяют, что никакого рынка вообще еще нет. А то, что есть,— пока его репетиция. Однако даже она перекраивает на наших глазах кинематографическую действительность:

согласно свободному волеизъявлению оптовых покупателей, большинство картин не показывается теперь по всей стране (только четвертая их часть приобретена в 1989 году всеми республиками);

практически ни один новый фильм не получил в этом году 800 копий (столько теперь не заказывают) — количество, необходимое для того, чтобы хотя бы в некоторых республиках они добрались до неприбыльного села;

после потери идеологической непорочности экрана идет не сдерживаемый самыми высокими ценами процесс перераспределения копий в пользу буржуазной продукции как по названиям, так и по количеству сеансов (в некоторых местах это отношение доходит до 1:5);

рынок при своем нормальном развитии становится все более нечувствительным к приятельским связям, блату и мафиозным отношениям;

начинает потихоньку вызревать потребность вложения средств в продвижение фильма к зрителю, что сейчас практически не делается, понимание того, что каждое произведение в такой большой стране может найти свою аудиторию (все развитые кинодержавы ассигнуют на эти цели сопоставимые с производственными финансовые и кадровые ресурсы);

рынок раздробил сам процесс принятия решения, индивидуализировал его, увеличил не только связанный с этими решениями коммерческий риск, но и (тоже в перспективе) персональную и корпоративную ответственность за возможные результаты — ведь за фильмы расплачиваются задолго до того, как за них проголосуют зрители.

Рынок микширует нашу отечественную культуротворную оппозицию: официальное — неофициальное искусство. Духовная энергия неангажированного творчества раньше всегда аккумулировалась у нас противостоянием господствующим установкам, в оппозиции запретам и принуждениям времени. В этом смысле доктрина Жданова — Суслова, можно сказать, помогла многим непреклонным художникам выстоять.

Рынок должен регулировать и то кинопроизводство, которое является интеллектуально престижным. Только тогда продается сначала образ, имя автора, а лишь затем — его произведение. Уже при своем зарождении, пусть и стреноженный, рыночный механизм начинает сдирать кожу прежних психологических отношений. Учит, например, иному восприятию успеха, выгоды, осознанию собственных интересов. Разве легко сдвинуть ценностные стереотипы от ханжеских «честно быть бедным», внушавшихся семьдесят лет, к «нравственно быть богатым». И хотя крепостное право еще вовсе не отменено и многие следят за тем, чтобы, не дай бог, кто-то не заработал миллион (дабы не допустить этого святотатства, готовы потерять сто миллионов), уже вызревает иное представление о социальной справедливости.

Рынок конституирует сам процесс возникновения противостоящих друг другу интересов. Собственно порождает субъектов деятельности. Пока еще рынок не отменяет государственного попечения. Но со временем готовит самое страшное испытание для советских людей — жить на самими заработанные деньги.

Нанеся сильный удар по дефицитно-распределительным отношениям с характерным для них сговором, вкусовыми пристрастиями, отзывчивостью на ожидания начальства, рынок выводит ситуацию из пространства человеческих отношений не только с власть предержащими, но и с собратьями по цеху в мир экономических интересов, у которых, как известно, нет идеологических привязанностей. Он не сентиментален и бессердечен. И, кстати, лишен ложных чувств патриотизма. Для него нет больше де-

ления на советское кино, соц- и капстран. Есть только две градации: фильмы, которые смотрят или не смотрят зрители, а также фильмы, которые обладают или не обладают престижной (тоже дорогостоящей) социально-культурной ценностью.

Рубль компрометирует и другие великие мифологемы. Например, нам всегда казалось, что стоит отменить идеологическое взнуздание, эстетику социалистического сюрреализма, предоставить, наконец, художника самому себе — и обнажится угнетенная доселе духовность. Ан нет. «Не знаю почему,— говорит А. Герман, — но мы делали лучшие наши фильмы в самый трудный период, когда все запрещалось. Мною сделаны тогда все мои фильмы. А сегодня, когда все разрешено и сняты все запреты, два моих проекта, над которыми я работал долгое время, так и не осуществились. Их никто не запрещал. Но я сам вдруг обнаружил, что они сегодня не нужны... Но я хочу сказать, что не так все просто, когда все разрешено. Есть внутренняя свобода художника, и она очень сложно связана с внешней. Вот уже пять лет я не снимаю».

Естествен ли для нас путь, неизбежно венчающийся рынком? Вроде бы альтернатив нет, но... рынок по американскому образцу нам не подходит. По тысяче причин. И совершенно не верится, что он приживется. С ужасом произношу эту консервативную мысль. Но именно в этом для меня — истинный драматизм момента. Неразрешимость ситуации.

Кроме того, нормальный рынок искусства — привилегия общества, чего уж там мяться, не только с государственной, коллективной, но и с развитой и разветвленной частной собственностью. Он в принципе противопоказан дефицитной экономике, в которой подержанный автомобиль стоит дороже нового и где проблему обеспечения великой сверхдержавы иглами для одноразовых шприцев или мылом темпераментно обсуждает глава государства в Верховном Совете. Так что при нашей-то бедности...

●

Одно из порождений отечественной культуры — убежденность, что экономическая хватка и расчет непременно связаны с нравственным ущербом национального характера и самосознания. А посему чтобы воспрепятствовать обнищанию духа, не следует ли нам переход к экономическим механизмам объявить демоническим искушением. Яснее других эту позицию заявил В. Распутин: «...Прельщать человека потребительским раем на западный манер по меньшей мере легкомысленно. Из чего, интересно, мы станем его добывать, этот рай? Из разумного хозяйничанья? Этого мало, да и не скоро оно наступит... Алчность экономики, процветающая сейчас, до добра не доведет ни сегодня, ни завтра. Нет, изобилие во имя изобилия — не наша судьба. И, наверное, не должно быть нашей судьбой». Заговор «чур меня, чур», «изыди» мистифицирует и без того непростую картину возможных вариантов нашего дальнейшего развития. Включаются разные по своему происхождению, по смысловым контекстам ориентиры будущего.

Мы теперь признали, что в России за исключением недолгого периода не было нормально развивающейся экономической системы, правового общества, уважения к приватной жизни его членов. Чиновника у нас всегда путали с политиком, а предпринимателя с чиновником же или спекулянтом. Интересы личности и групп неизменно считались ниже интересов государства. Думать о будущем мимо настоящего, по словам Гоголя, наша уникальная привилегия.

Причудливое ныне соседство отменяемых и уживающихся структур означает, что в наших условиях экономика (как легальная, так и теневая) впаяна в национально-исторический контекст, который из-за экстраординарных жизненных событий ускользает из внимания. Рынок у нас существует не в отрыве от наших культурных традиций и привычек, нашего духовного склада, нашего военно-коммунистического прошлого. «Если бы так было,— пишет И. Клям-

кин,— что любой народ в любое время готов принять и пустить в ход самые эффективные и рациональные средства и методы хозяйствования, если бы одни национальные организмы не отторгали лекарства, которые уже оздоровили их соседей, то рыночные отношения установились бы у нас во времена Московской Руси...»

Я думаю, что возникающие несообразности есть на самом деле лишь способ адаптации к новым условиям укорененной у нас по преимуществу феодальной художественной жизни. Формы как бы новые, импортированные, но смущает сакраментальный вопрос: неужели приживутся? Ведь сколько блистательных исчезновений перспективных идей хранит наш исторический опыт. Срабатывают не только инерция, но и фундаментальные архетипы.

Случайно ли, что за десятилетия отечественной войны с коммерцией мы почему-то не научились зарабатывать на искусстве, а ведь аудитория, способная воспринимать художественные ценности, оценивается в немалой нашей стране приблизительно в 7—10 миллионов. А что делать нам с горемычным массовым зрителем: ради желания остаться самими собой продолжать ли игнорировать его вкусы, ибо в последнее время ему, увы, нравится то же, что и американцам?

Культуролог Л. Невлер недавно рассказывал: «На вопрос американцев, почему я, находясь в США, интересуюсь в основном недостатками тамошнего устройства рынка искусства, я отвечал : «Мы сейчас пытаемся стать похожими на вас. Но ваших достоинств мы, наверное, не возьмем, а вот ваши пороки безусловно позаимствуем». Я верю в то, что у рынка есть масса преимуществ. Но мы должны все-таки знать, что находимся в некой извращающей среде. И это качество — путать все замечательные идеи, которые сюда попадают, сегодня еще не исчезло. Эта способность в чем-то даже нарастает. Система как бы совершенствуется в этих извращениях, располагает дополнительными тайнами, способными заставить нас потом чувствовать себя дураками, идиотами, которые ничего не предсказали, не поняли, хотели одного, а вышло совсем другое».

●

На одной из коллегий Госкино в конце мая, посвященной перспективам кинорынка, меня поразило удручающее отсутствие конструктивных идей относительно дальнейшего движения. Наконец, не без помощи союза, дождались: «Госкино СССР из числа упраздняемых министерств исключено» с пожеланием Совмина сделать все возможное для самоликвидации ведомства. Вдохновляющая идея. А что дальше?

Только теперь стало ясно, что пришел черед изменений не в производстве, прокате или управлении, не в свободе запуска или назначения продажной цены. Кардинально трансформируется вся система кинематографической жизни. Возникают бесконечные вопросы: как исчислять налоги с проданного билета и на каких условиях следует заниматься протекционистской деятельностью. Как инициировать посреднические фирмы или выпестовать бесценные профессии менеджеров, специалистов по маркетингу, продюсеров? Каковы стратегия и рычаги осуществления некоммерческих отношений на регулируемом рынке?

Но кто сегодня занимается внимательным изучением апробируемых идей, противоборствующих интересов? Кто предлагает альтернативные интерпретации происходящего, разрабатывает культурную политику в сфере кинематографа? Я имею в виду не публицистическую критику и не ораторские изюминки, а повседневное, не рассчитанное на аплодисменты проектирование хозяйственных и организационных механизмов. Ведь будь такая работа, то даже родимая схема недавних наших аппаратных преобразований могла быть иной. Уже на первом этапе следовало, вероятно, решать проблемы слияния кинофикации и кинопроката, на втором — профсоюзной сети и кинофикации, на третьем — комплекс проблем содержания сельской сети (а это, как известно, 170 млн.

рублей убытка ежегодно), а затем — решать отношения с видео, с телевидением. Поэтому первостепенным мне представляется создание служб проектирования отрасли. Моделирование возможных тупиков, выходов из кризиса. Поиск способов компенсации и разумного регулирования, форм юридической поддержки. То есть создания некой Службы (назовите ее как угодно) по развитию кино.

Ведь ситуация будет только усложняться в связи с возникновением субъектов экономической деятельности, обладающих неотчуждаемыми правами. Уже появляются на рынке или вот-вот появятся наряду с Главкинопрокатом «Мосфильм», «Совэкспортфильм», «Паритет», хозрасчетные объединения других студий, Общество друзей кино, фильмопроизводящие кооперативы. А это значит — разнообразие интересов, стратегий, художественных ориентаций. Постепенное «выращивание» более многомерной, многофакторной киножизни. Если угодно, игра в разные ворота. Вряд ли найдется явление или свойство, столь для нас желаемое и столь же неизвестное, как разнообразие.

В состоянии промежуточной двойственности, нарастающей неопределенности момента студии имеют пока некоторые шансы действовать прибыльнее, нежели в недалеком будущем, когда Ассоциация кинопрокатчиков начнет отстаивать свои права на приобретенные фильмы в юридическом порядке. Следить, чтобы на их территории никто не занимался незаконными прокатными маневрами. Договоры, безусловно, начнут разбухать, предусматривать сюжеты, обсуждение которых сегодня еще кажется неприличным. Так что вместе с привыканием к судебным процессам появится настоящий интерес к информации, контроль доверием, нежульническая социология, оплата идей. Вместо исполнения роли владельца — психология собственника, выполнение известного, но труднодоступного для нас закона: «Дешевле купить, чем обмануть». И продюсерская модель, конечно,— тут нет вариантов — вытеснит нынешнюю худруковскую. Но приживется ли все это?

Каждый раз возвращаясь к этой фундаментальной теме, следует, видимо, помнить слова И. В. Киреевского: «...Сколько бы мы ни желали возвращения русского или введения западного быта, но ни того, ни другого исключительно ожидать не можем, а поневоле должны предполагать что-то третье, долженствующее возникнуть из взаимной борьбы двух враждующих начал...

...Но не в том дело, которое из двух, но в том, какое *оба* они должны получить направление, чтобы действовать благодетельно».

Из выступлений и интервью участников III Всесоюзного кинорынка (Москва, 1989, июнь)

...Ну что мы себя-то обманываем. Нет у нас никакой — ни старой, ни новой модели кинопроката, поскольку производство с ним никак не сопряжено. Легче политикам договориться с Китаем или исламским Ираном, чем нашим творцам сесть за один стол со своими же прокатчиками. Хоть сто раз объявите в газетах, что мы ретрограды, непрофессионалы, просто дураки,— дело-то от этого не сдвинется. Итог этой конфронтации печален: третий рынок показал, что советского кинематографа, можно сказать, практически уже нет. Я имею в виду не отчеты и критические статьи, а экраны огромнейшей нашей державы. Вчера три из пяти фильмов, которые реально смотрели зрители, были капиталистические, сегодня — четыре, завтра будут все пять. Да и в экономическом смысле нынешний рынок, я думаю,— убийство, принудительное взимание дани. Мы ведь доходами от 8—10 фильмов должны содержать остальные 250. Но налог на кино не отменен, все финансовые расчеты остались такими же, какими

были они и прежде. Мы покупаем фильмы, прокатываем... и разоряемся. У нас семь кинотеатров содержат областную киносеть в полторы тысячи установок. Мне говорят: будешь должен за копию «Аборигена» тысячу триста рублей, а ему красная цена — сто. Поэтому нам сейчас часто выгодно заплатить за копию деньги, но не показывать ее. Впервые за многие десятилетия нечем выдавать зарплату нашим работникам.

...Безусловно, нет ничего страшного в альтернативном прокате, которого как я знаю, многие боялись. Особенно если бы на местах, в киноклубах, всевозможных досуговых центрах показывали Бертолуччи, скажем, Параджанова или наши превосходные мультипликации. Но вместо серьезного альтернативного проката возникла параллельная чрезвычайно агрессивная пиратская кинокультура. В роскошных профсоюзных дворцах, в хозрасчетных организациях при комсомоле не идут уже не только советские, но и официально закупленные нами зарубежные картины. Сплошь жесточайшая видеохалтура: бесконечные «Костоломы», «Обнаженная для убийства», «Кабан-людоед». А местные, городские и областные власти только разводят руками. И на все готов ответ: «У нас сейчас плюрализм». Так что про нынешнюю ситуацию в кинопрокате уже не скажешь «близка к кризису». На мой взгляд, она проиграна.

Ю. Балясников,
генеральный директор
Челябинского
областного объединения
«Киновидеопрокат»

...Главкинопрокат, можно сказать, насильно вытягивает из нас гигантские деньги, чтобы возместить все свои, часто необоснованные, затраты на производство советских фильмов. Я подчеркиваю слово «все». Мне кажется, что настал, наконец, момент, когда ему нужно незамедлительно проявить твердость характера, он же — работодатель, и не оплачивать продукцию, на которую нет спроса. Или хотя бы не финансировать будущие проекты зрительски обанкротившихся студий. Давайте разбираться, на что и почему нет спроса. Понятно, что я имею в виду не сложные, новаторские ленты, а тот бесцветный поток, который (мы убеждаемся в этом от рынка к рынку) только увеличивается. Пусть эти студии идут в Совет Министров и списывают там свои расходы. Иначе будет продолжаться развращение авторов и, что еще трагичнее, отчуждение публики от советского кино.

В. Площанский,
генеральный директор
Московского
городского объединения
«Киновидеопрокат»

...Чем объяснить, что не действуют имеющиеся законы в области проката? Мы ведем непростые переговоры с «Мосфильмом» по поводу приобретения лицензии на «Интердевочку». И в то же время некий кооператив у нас в Ленинграде в двухтысячном профсоюзном зале с незарегистрированной киноустановкой беспрепятственно крутит картину. Перед сеансом появляются Тодоровский с Яковлевой, вследствие чего билет стоит четыре рубля, хотя по всем неотмененным установлениям киностудии имеют право показывать у нас в регионе свои новые работы исключительно с нашего согласия. Я написал протест В. Н. Досталю, но практически никто за это не будет в ответе. Доколе же будут процветать нецивилизованные отношения?

А. Витоль,
генеральный директор
Ленинградского
областного объединения
«Киновидеопрокат»

...Кинорынок — это те подмостки, где разыгрывается драма интересов всех социальных общностей, включенных в кинематографическую деятельность. Парадокс в том, что кинорынок стал неким социальным щитом, отгораживающим фильмопроизводство от того самого зрительского спроса, предоставить простор которому —

цель хозрасчета. Подрублены также и приводные ремни, связывающие зрителеспособный спрос с этим рынком. Я видел, как самые опытные покупатели терялись в оценке большой группы картин,— все делалось на глазок, по наитию, хотя давно ясно, что необходим пробный прокат. Особенно по тем фильмам, о которых трудно сказать, что получится. Спрос должен регулировать и ценообразование. На мой взгляд, слабость этого рынка в том, что это был диалог перекупщиков. Не возникает естественной цепочки: зрители — кинофикаторы — рынок — творцы. Да и Главкинопрокат, вместо того чтобы заниматься научно-управленческой деятельностью, развивать многоклеточные оргобразования, от имени государства защищать определенные приоритеты, пробавляется торговлей.

...Рынок — это ведь и пространство контактов, в котором столкновение интересов движется в сторону согласования. Поэтому столь необходим демократический диалог со всеми аудиториями, участниками, владельцами — диалог, к которому наш кинематограф исторически не готов. Нет платформы, на которой он должен строиться. Отсутствует институт адекватной экспертизы, взвешенных интегральных оценок, способных учитывать коммерческие и художественные, социальные и национально-культурные качества. Всякая же ложная оценка в искусстве, говорил Толстой,— это открытая дверь ложным направлениям.

М. Жабский,
заведующий сектором ВНИИ киноискусства

...Мне представляется большим заблуждением определять цены, конъюнктуру, оплату картин не зная результатов проката. Пусть честнейшие заработки творцов будут выражаться баснословными сегодня цифрами, но пусть всегда определяются зрителем! Мы готовы пойти на эксперимент прямых договоров с авторами. Видимо, мы немножечко врем с отчетностью, но это — мизер. Масштабы-то сохраняются. Я буду подписывать декларацию по результатам проката и, так сказать, своим благосостоянием отвечать за ее истинность. Думаю, что в этом случае словно по волшебству появится глубочайшая заинтересованность всех деятелей кино в прокате каждого фильма. Да и суверенный кинофикатор поймет, наконец, на что он способен. Если все элементы и службы кинематографа будут своим заработком зависеть от результатов зрительской активности, наступит, уверен, прогресс в производстве.

...Мы создали свою модель киновидеообъединения, которая должна отмирать по мере формирования условий подлинного хозрасчета и самоокупаемости наших подразделений. Может быть, в масштабе страны — на базе того, что называется Главкинопрокатом, создать хозрасчетное объединение, которому мы бы делегировали ряд функций и по нормативу отчисляли деньги за посреднические услуги? То есть предлагаю взять главк на наше содержание... Эффективные экономические отношения, я в это верю, раскрепостят, разбудят наших художников, и они, наподобие народных депутатов, почувствуют такую же социальную и творческую ответственность. Никакой ложной справедливости. Каждый должен есть свой хлеб.

Г. Тимошенко,
генеральный директор Днепропетровского областного объединения «Киновидеопрокат»

...Конечно, мы довольны правом выбирать: на первом рынке не купили единицы, теперь не берем больше трети предлагаемых фильмов. Но я бы определил падение интереса публики еще и общим расширением возможностей. Раньше ведь не было такого, к примеру, досугового предложения, как поход на политический митинг...

Когда я приезжаю покупать картины, то не хотел бы, как это сейчас делается, чтобы беззастенчиво лезли в мой карман, считали мои деньги. Поэтому предпочел бы напрямую иметь дело с производителем, обсуждать с ним разные варианты

договорных отношений. Мы теперь рискуем больше, так как еще неизвестно, вернутся ли истраченные средства. Целесообразно было бы фиксировать дотации, а соответственно и все платежи, искать дополнительные источники, добиваться целевого финансирования. Следует разработать новые принципы проката, подготовить документы, касающиеся решения общих вопросов. А мы уточним их применительно к нашим условиям. И узаконим тоже сами.

С. Ровинскас,
генеральный директор
республиканского
объединения
«Литкино»

...Мне кажется, что бог послал Госкино необыкновенный вариант. Несколько замечательных ученых-экономистов под руководством членкора АН СССР Н. Петракова[1] создали наброски так называемой модели кинопроката. Но с ними, я думаю, неосознанно была сыграна какая-то коварная игра. Им поаплодировали, утвердили идеи на коллегии, но ничего не реализовали из того, что предлагалось. В результате всех нововведений получилась не целостная система, а случайная комбинация одобренных секретарями-режиссерами, противоречащих друг другу элементов. Место ведомственных интересов заняли цеховые и групповые.

Возьмем рынок. Покупателю, после того как без тени смущения заглянули к нему в кошелек, назначают искусственные цены, а затем выкачивают с помощью множества комбинаций все его средства до нитки. Забывается главное: товар становится товаром только в потреблении. И сколько бы мы ни возились с фильмами на промежуточных стадиях, ничего путного от этого не произойдет. Сегодня посредники между создателями и потребителями кинопродукции играют в свои игры и искажают процесс естественной коммуникации, то есть потребительскую стоимость фильма. Это происходит оттого, что власть из центра перешла не вниз (к кинопредприятиям), а в средний уровень управления (к руководству областных киновидеообъединений). В итоге все тот же низкий коэффициент полезного действия. Выход из тупика состоит в том, чтобы передать власть кинотеатрам, перевести их на аренду. Без этого не разбудить спящую систему. На мой взгляд, основная задача Госкино именно как правительственного органа — дать задание на проектирование экономических и правовых механизмов регулирования отношений в отрасли. Если же у него не найдется таких служб, этим займутся общественные органы, например будущая Ассоциация кинопрокатчиков. Сегодня, когда отпала нужда в отыскании крамолы и в фискальной функции, требуется найти совершенно новый критерий оценки эффективности управления.

...Мы заражены детской болезнью, которую я называю «романтическим инфантилизмом». Когда целью внедряемой модели кинематографа объявляют «создание максимально благоприятных условий для творчества», подсознательно имеют в виду увеличение сметы на производство картин и жалованья членам съемочных групп. Если же оценивать результат нашего рыночного просвещения не в рублях, а «в зрителях» — то цена (то есть падение посещаемости) окажется катастрофической. Выходит, что псевдорыночные отношения в прокате нужны для того, чтобы в сфере производства продолжал действовать затратный механизм. Для перехода к рынку нужно было с самого начала выполнить два условия: рационально и планомерно демонтировать прежнюю систему, а также наделить абсолютно всех ее контрагентов подлинной хозяйственной свободой.

А. Вескер,
директор
всесоюзного
объединения
«Союзкинофонд»

[1] См.: Н. Петраков — В. Викторов. Независимая территория искусства.— «Искусство кино», 1989, № 7.

Владимир Дмитриев

В ожидании «Оскара», или Нанук с Востока

С большой надеждой прочитал я «Обращение европейских режиссеров» («Искусство кино», 1989, № 4). И как же оно меня огорчило.

Кто может радоваться тому, что «европейское кино постепенно вытесняется с экранов кинотеатров и телевизоров»? Кто откажется приветствовать желание «попытаться сохранить чудесное европейское многообразие»? Кто отвергнет необходимость защиты «от кошмара стандартизированного вкуса в искусстве»? Это ведь и наши, отечественные споры, дискуссии, выяснения отношений, драма наша и наша боль.

Но нет под обращением подписи советского режиссера. Скрепили манифест своими именами французы Эрик Ромер и Клод Шаброль, итальянцы Бернардо Бертолуччи и Федерико Феллини, швед Ингмар Бергман, чех Иржи Менцель, грек Тео Ангелопулос, другие очень достойные мастера, цвет современной европейской кинокультуры. А вот нашего нет.

Все знаю и все понимаю. Не только нашего нет, нет испанца и болгарина, нет датчанина и норвежца, нет поляка и бельгийца. Уверен в отсутствии злого умысла, желания одернуть, поставить на место: просто обстоятельства так сложились, что времени было мало, опирались на тех, кто оказался под рукой, да и в конце концов не отринули же вообще. Вот и в тексте упоминаются и «Броненосец «Потемкин», и «русские картины»...

Все знаю, все понимаю. Но не дает покоя одна мысль: а если б не оказалось рядом мастера из Франции, или из Италии, или из Великобритании, или из ФРГ, как тогда бы возможно было появление манифеста? Думаю, что нет, даже уверен, что нет. Созвонились бы по телефону, передали текст по телефаксу, нашли бы еще десятки способов и получили бы наконец необходимую подпись, без которой, и это вполне справедливо, призыв не прозвучал бы с необходимой силой. Без нас же обошлись.

Обошлись тогда, когда, судя по газетным статьям, по репортажам с фестивалей, по личным впечатлениям вернувшихся из-за границы, весь кинематографический мир ждет новых встреч с советскими фильмами, когда только нерасторопность экспортных организаций препятствует широким контактам зарубежных зрителей с нашей продукцией, когда наше свежее, обновленное, смелое, молодое, нетрадиционное кино с неведомой прежде силой врывается на международный экран и, обогащенное десятками призов фестивалей, возвращается на родину, увенчанное славой.

Поаплодируем и не будем себя обманывать. «Обращение европейских режиссеров» показало, что если нас и учитывают в системе континентального про-

изводства, то где-то на самом краю. И если завтра мы вдруг исчезнем с кинематографической карты Европы, то этого почти никто не заметит.

Пишу с горечью, поскольку в эйфории V съезда нашего Союза кинематографистов и последовавших за ним пленумов правления, лестных слов, рассыпаемых по страницам отдельных кинематографических изданий, доброжелательных высказываний известных деятелей мирового кино я и сам вдруг поверил в возможность скорого прорыва на западные кинорынки, поверил в очереди в кинотеатры, демонстрирующие продукцию «Мосфильма» или Одесской киностудии, в то, что обновление кино, находящегося сейчас в состоянии глубочайшего кризиса, придет от нас и мы, влив свежую кровь, как шестьдесят с лишним лет назад, заявим о своем первенстве.

И к чему же мы теперь пришли? Премии, полученные на международных кинофестивалях, как правило, не дают отдачи в коммерческом прокате и остаются лишь в виде утешения у создателей фильмов. Не видно очередей. Утихают восторги прессы. А что касается кризиса мирового кино, то он благополучно продолжается и даже имеет тенденцию к росту, и в деле преодоления его никто не спешит воспользоваться нашими рецептами.

Констатируя это, хотелось бы предостеречь от двух иллюзий. Первая связана с тем, что при желании можно набрать достаточное количество положительных отзывов в связи с зарубежной демонстрацией более или менее пристойного советского фильма, а если картина чуть выше среднего уровня, то и количество таких отзывов и разлитое в них состояние восторга заметно увеличивается. К сожалению, к кино все это отношения почти на имеет: доброжелательное отношение к стране нашей, к нашей перестройке, к нашему неистовому желанию вырваться из прошлого и приблизиться к уровню цивилизованных государств — вот фундамент той радостной нежности, тех завышенных оценок, того мурлыкающего восторга, с каким встречают многие наши картины, особенно когда от частного мнения хвалящего ничего не зависит. И как сразу же меняется тон, когда возникает вопрос о продаже ленты в зарубежный прокат, да еще по пристойной цене. Тут и оценка другая, и доводы другие: старомодность, региональный интерес, затянутость, неверная ритмическая организация материала, отсутствие «звезд». Когда надо отказать в покупке или сбить цену до унизительных грошей, причин находится предостаточно.

Вторая иллюзия с удивительной настойчивостью повторяется изо дня в день: техническая база слаба, нам бы пленку, нам бы технику, нам бы деньги, мы бы тогда и показали. Действительно, база слаба, действительно, пленка и техника — хуже некуда, действительно, денег мало. Ну, а если бы все вдруг переменилось: и это есть, и другое, и денег навалом, как, например, у американца Стивена Спилберга. Что тогда? Боюсь, ничего бы не получилось, поскольку при нашем катастрофическом непрофессионализме, при широкой российской привычке швырять деньги направо и налево, при нежелании и неумении учиться был бы сотворен неподъемный монстр, при виде которого можно было бы только чесать в затылке и с тоской вопрошать: «Как же мы не рассчитали? И ведь все возможности были».

Вот что любопытно. Разумеется, наша кинопромышленность не готова к тому, чтобы снимать трилогии о «звездных войнах» или приключениях Индианы Джонса. Но, допустим, разве не могли мы сделать «Инопланетянина»? Сюжет там очень прост, его сочинит любой сценарист средней руки. Трюки достаточно ординарны и в принципе под силу нашим комбинаторам. Декораций почти нет. Что еще? Разумеется, сам Инопланетянин, движущаяся кукла, удивительное создание Карло Рамбальди. Сконструировать ее сложно, но не так, чтоб уж совсем нельзя. Значит, мы могли снять нечто подобное еще до Спилберга и познать невиданный успех

на мировом кинорынке. Что же помешало?

Полагаю, две вещи. Одна из них — отсутствие выдумки, леность ума, хождение по апробированным тропам. Вторая — боязнь нарушить традицию.

Ведь главная находка Стивена Спилберга состоит именно в нарушении традиции. Мифология фантастического фильма включала раньше в себя в качестве существенного параметра убежденность в том, что чем более человекоподобно внеземное существо, пусть даже с гротескным сдвигом, тем оно ближе к нам. И чем больше оно отличается от человека, чем больше приближается к отвратительной жабе, мухе, змее, несуществующей субстанции, тем оно страшнее и враждебнее. Изменяя этой традиции, по-новому глядя на соотношение уродливого и прекрасного (Инопланетянин становится принцем из, допустим, «Красавицы и чудовища», известной у нас под названием «Аленький цветочек», не сбрасывая с себя ужасного обличья), режиссер добивается успеха удивительного.

Более всего обидно то, что подступы к этому были. Чебурашка, придуманный Эдуардом Успенским, вполне мог бы стать нашим Инопланетянином, если бы не был столь традиционно трогателен, столь традиционно умилителен, изначально обаятелен, беззащитен, наконец, столь условно куколен. Впрочем, что сейчас говорить...

Поэтому, скандаля и требуя, шумя и настаивая, всегда полезно подумать о том, чем полученные пленка, аппаратура и деньги будут обеспечены. Хотя думать об этом не хочется.

Больше всего меня сейчас пугает то, что в мире нарастает *экзотический* интерес к нашему кино. Персонажи фильмов, особенно документальных, да и игровых, рассматриваются зрителями фестивалей, университетов, киноклубов, архивных кинотеатров (это основные потребители советской кинопродукции) в качестве странных существ — вроде бы обычные люди и вроде бы нет, вроде бы живут так же, как другие, и вроде бы по-своему, странно, непривычно. Мы превращаемся в подобие эскимоса Нанука из знаменитой картины американца Роберта Флаэрти: он мог очень понравиться, с ним можно подружиться, но он — человек другого образа жизни, не обязательно худшего, но другого. И лучше — не слишком приближаться к нему.

Западный мир вообще чрезвычайно тяготеет сейчас к кинематографической экзотике. В одном из самых престижных кинотеатров Парижа на Елисейских полях близ Площади Звезды — Шарля де Голля довольно долго шла малийская лента «Свет» Сулеймана Сиссе. Можно прочитать восторженные отзывы о продукции такой, например, в прошлом малоизвестной страны, как Буркина Фасо. Олимпиада взвинтила интерес к картинам Южной Кореи. В последние месяцы много пишут о фильмах Тайваня. Не хочу сказать ничего плохого ни об одной из подобных лент, но мне как-то неуютно от того, что и наши фильмы все чаще упоминают в подобном ряду, пусть даже с самыми доброжелательными эпитетами.

Так что же делать? Вначале скажу вещь максимально банальную: дело не в деньгах, не в технических средствах, не в малом числе крупных кинематографических дарований. Дело — в отсутствии у наших мастеров свежих кинематографических идей. А те идеи, что есть, в лучшем случае замыкаются в рамках тематического сюжетосложения. Да и им скоро придет конец.

Для нашего внутреннего рынка необходимы вестерны, мюзиклы, полицейские драмы, а также «триллеры», «саспенсы», «хорроры» и другие ленты массовых жанров. Но я не верю в возможность их выхода в широкий мировой прокат, разве что авторы смогут придать картине такой неистовый национальный колорит, что от неожиданности содрогнутся самые заскорузлые буржуазные сердца. Поэтому снимать подобное в расчете на Запад, думается, не следует. А если кто-нибудь оттуда предложит сделать у нас нечто подобное, то при хороших условиях нужно соглашаться. Заодно и сами поучимся.

Учиться вообще необходимо. Иногда поражает, как мало видели и, главное, как мало хотят увидеть наши режиссеры, актеры, сценаристы. В лучшем случае они сориентированы на самую новейшую кинопродукцию, как правило, малоинтересную, и равнодушно отбрасывают прекрасную картину пятнадцатилетней давности, не говоря уже о более ранних работах. Еще хорошо, если тот или иной фильм, например, «Мосфильма», будет рассмотрен в контексте продукции ленфильмовской или киностудии имени Довженко. А общемировой контекст? А общекультурный контекст? Кто об этом думает?

Не оттого ли так трудно идут у нас дискуссии с крупными мастерами мирового кино? Есть два-три образованных киноведа, они могут что-то сказать, а другие, и режиссеры в том числе... Порой стыдно вспомнить о том, на каком уровне находится обсуждение.

А ведь эстетика постмодернизма, в которой работает сейчас значительная часть крупнейших художников Запада и которую необходимо учитывать, если мы не оставили мечту о прорыве на мировой рынок, не просто предполагает, но обязывает знать многочисленные кинематографические мифы, образные системы великих мастеров искусства, музыку, моду, предметы быта, цветовую гамму ушедшего и нынешнего времени. И лишь в том случае, если режиссер свободно оперирует всем этим, если он не путается в разнообразии материала, он может сделать достойное произведение. Словом, надо учиться.

Не призываю к разрушению святынь, не являюсь сторонником того, чтобы забрасывать на чердак нашего кинематографического дома творения великих мастеров прошлого. Но, с максимальным пиететом относясь к именам Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, даже Тарковского, я не вижу в настоящее время в нашем кино возможности продолжения их традиций. Глубоко убежден в том, что в первую очередь нам необходимо изучение опыта Бориса Барнета, и не просто изучение, а исследование и единого целого, и на молекулярном уровне — по эпизодам, кадрам, кадрикам. Именно в поисках Барнета, как в коконе, заложен в значительной степени современный кинематограф — одновременно до боли реальный и фантастический, документальный и театрализованный, патетический и притворяющийся ироничным, разрушающий традицию и опирающийся на общедоступные мифы. Посмотрим же внимательно фильмы великого режиссера и поучимся.

Честно говоря, я не очень большой поклонник датской картины «Пелле-завоеватель». Но, как бы то ни было, она умудрилась получить два самых престижных приза мирового кино: Гран-при Международного кинофестиваля в Канне и «Оскар» за лучший иностранный фильм 1988 года. И плюс к этому несколько более мелких премий.

Я не уверен, что через два-три года кинематографический мир будет помнить об этом фильме, ну, разве что о блистательном Максе фон Сюдове, исполнителе одной из центральных ролей. Однако мне понятен огромный успех картины в настоящее время. За ним стоит тоска по большому кинороману, по последовательному развитию действия, по литературным диалогам, по психологическим характеристикам персонажей, по массовым сценам, по актерским работам на пределе сил, по всему тому, что в значительной степени утрачено, а если существует, то в неполном виде. И если чего сейчас и ждут, то не авангарда, не ужасов, не бытовой мелодрамы. Ждут подобного «Унесенным ветром», ждут необъятности жизни, запечатленной кинематографом.

Конечно, в этом ожидании очень силен консервативный момент, принципиальное отторжение меняющейся повседневности. Но отмахнуться от этого было бы ошибкой.

Вот и нашему кинематографу надо думать об этом, тем более что традиции у нас есть. Та же «Окраина» Барнета, концентрат меняющейся жизни и гениального искусства.

Так что и Гран-при Каннского кинофестиваля, который наше кино первый

и последний раз получило свыше тридцати лет назад, и новый «Оскар», и мировой кинопрокат — все в наших руках.

И еще об одном мне хотелось бы сказать. Андрей Кончаловский печатно и устно сожалел о том, что козни кинематографического ведомства не позволили стать «звездами» мирового кино многим большим талантам нашей страны. Уважаю мнение Кончаловского, люблю упомянутых им актеров, поэтому не называю их фамилий. Но уверен в том, что только один раз — в конце 50-х — начале 60-х годов мы упустили возможность сделать «звезду» из Татьяны Самойловой после ее триумфального успеха в фильме «Летят журавли». Сейчас не время вспоминать, почему это произошло, кто виноват, где не рассчитали, из-за чего побоялись. Ушедшего не вернешь, и сыпать соль на раны не хочется. Других же шансов не было. Самые талантливые наши актеры, удостоенные больших международных и национальных наград, претендовать на титул «звезды» ни могли.

Новый шанс появился лишь сейчас. Он есть у Натальи Негоды после «Маленькой Веры». Ступень к этому — материал в журнале «Плейбой» с фотографией актрисы на обложке.

Я не знаком с актрисой и даже, по-моему, ни разу не видел ее «живьем». Я ничего не знаю о ее вкусах, привычках, интересах, так что не могу судить, в какой степени ее человеческие черты соответствуют «звездному» имиджу. Я даже не могу оценить степень ее таланта, поскольку в «Маленькой Вере» она играет очень хорошо, а в других картинах в лучшем случае посредственно, что свидетельствует о том, что ей необходим режиссер. Однако мне понятно, на какой основе следует воздвигать фундамент ее национального и международного успеха.

Актерский тип Натальи Негоды не слишком нов. Характер ее дарования близок к таким большим актрисам мирового кино, как, допустим, Сисси Спасек, Изабель Юппер или Настасья Кински, и она без труда могла бы заменить Спасек в «Керри» Брайана де Пальмы или Юппер в «Виолетте Нозьер» Клода Шаброля. Но если зарубежные коллеги Негоды в значительной степени в прошлом, то она — в настоящем и, надеюсь, в будущем.

Когда-то «Плейбой» субсидировал фильм Романа Поланского «Макбет», так что пришлось внедрять столь любимое журналом обнаженное женское тело в ткань шекспировской трагедии. Режиссер сделал это достаточно умело, тем самым подчеркнув, что эстетика и мораль «Плейбоя» могут быть растворены в величайших достижениях человеческой культуры. Тщеславие владельцев журнала было удовлетворено, хотя в целом картина не получилась.

Известно, что в настоящее время «Плейбой» меняет вехи. Из издания для богатых, утверждающего роскошь обыденной жизни, он стремится превратиться в издание для среднего класса, популяризирующее привычное, часто встречающееся, достаточно доступное. Отдавая свои страницы и обложку советской актрисе, журнал и удовлетворяет интерес читателей к нашей стране (он особенно силен именно в среднем классе и в интеллигентской среде), и утверждает Негоду в качестве возможного образца для подражания: она достаточно раскована, но знает чувство меры, умна, наблюдательна, не дает себя в обиду и отнюдь не заходится от восторга при встрече с Америкой. Она еще не может говорить на равных, допустим, с Голливудом, однако не позволит решать за себя в свое отсутствие. Она — партнер не столько для сделок, сколько для переговоров.

Можно поручиться, что такого Америка, привыкшая к шепоту восхищения, не ожидала. Тем выше удача актрисы.

Имидж, созданный «Плейбоем», должен помочь Негоде. Примат биологического начала, предложенный ею в «Маленькой Вере», в значительной степени исчерпался. Ни нам, ни Западу (это журнал угадал точно) не нужны ни подросшая Лолита, ни утратившая чувство реальности Вера. Скорее нужны

молодая мать, неустроенная студентка, секретарша, безнадежно влюбленная в своего шефа, человек свободный и зажатый, рвущийся на волю и скованный традициями.

Варианты подобного характера достаточно разнообразны и у нас, и за пределами нашей страны. В этом плане у Натальи Негоды есть будущее. А в остальном придется рассчитывать на себя, на талантливых режиссеров и на везение. Года через два-три посмотрим, что получится.

P. S. Я уже отдал статью перепечатывать, когда неожиданно вспомнил, как на недавнем пленуме Союза кинематографистов СССР режиссер Сергей Соловьев обрушился на критиков. Обвинения были традиционны: некомпетентность, отсутствие чувства меры, неуважение к творческому процессу. Особенно оратора возмутили звездочки, которыми мы оцениваем текущую продукцию. Им было посвящено несколько гневных слов, после чего обещаны неприятности, сфокусированные в грозном вопросе: «А если мы начнем ставить звездочки вам, критикам?»

Поскольку я сам оцениваю фильмы звездочками в газете «Неделя», мне стало не по себе. Небеса разверзлись, призрак нищеты и бесславия замаячил передо мной, и, почувствовав себя Салманом Рушди, я захотел спрятаться и никогда более не прикасаться ни к перу, ни к бумаге, ни к пишущей машинке.

Но понемногу страх испарился, и тогда захотелось ответить глубоко любимому мною Сергею Александровичу.

Во-первых, меня удивило, что в своем протесте против критиков и звездочек Сергей Соловьев объединился с Николаем Бурляевым. Вот уж не ожидал увидеть их вместе. Впрочем, всяко бывает.

Второе важнее. В последнее время меня стала посещать одна мысль. Если я поставлю пять звездочек, высшую оценку, допустим, «Окраине», лучшему, на мой взгляд, советскому фильму, и «Гражданину Кейну» американца Орсона Уэллса, лучшей, мне думается, зарубежной картине, то сколько заслуживает самая крупная современная лента? О менее крупных не говорю. И о неудачных не говорю. Ну, сколько? Ответьте, пожалуйста, Сергей Александрович!

Точка зрения

Евгений Громов

Свершения и обещания

Что ни говори, но наша кинокритика заметно изменилась к лучшему. И по раскованности мысли, и по остроте постановки проблем, и по литературному уровню публикаций. Тем не менее от иных своих прошлых грехов мы освобождаемся еще медленно. Как-то в «Искусстве кино» было опубликовано письмо «зрителя со стажем». Автор рассказывала, как почти при пустом зале смотрела кинокартины «Жалоба», «Плата за проезд», «Зина-Зинуля». Ей «они, в общем, понравились. А люди не шли. И критика как-то обошла эти картины. Вот помешались все на «Покаянии», «Проверке на дорогах», «Долгих проводах» — из статьи в статью проходят одни и те же названия, а других словно и нет... Будто вдалбливают зрителю — смотри это, но не смотри то!» («ИК», 1988, № 9, с. 85).

Вроде бы и нетрудно отвести подобные упреки. Во всяком случае, если мне не изменяет память, о «Зине-Зинуле» критика писала, хотя, разумеется, и меньше, чем о «Покаянии». Так то фильм — этапный по своей гражданской наполненности и философскому звучанию. Однако и упреки зрительницы небезосновательны. Маловато у нас обзорных статей о кинопроцессе, анализа общей ситуации в кинематографе. Частенько мы заклиниваемся на одних и тех же картинах, оставляя другие почти без внимания. Впрочем, последнее тоже отчасти объяснимо. Нехваткой печатных площадей. У нас нет киногазеты, о чем уже давно бьет тревогу СК СССР. В отличие от литераторов, мы располагаем лишь одним общесоюзным «толстым» журналом, а их требуется, по крайней мере, два-три. Труднее объяснить другое. Достаточно частое отсутствие чувства меры в оценке экранных достижений. Или того, что мы ими считаем.

Я с уважением отношусь к мнению тех своих коллег, которые являются горячими поклонниками А. Сокурова. Режиссер он, несомненно, одаренный и несколько загадочный по магии воздействия на своих сторонников, пусть и не слишком многочисленных. Однако я не могу понять Майю Туровскую, заявляющую, что «в «Днях затмения» диалог цивилизаций передан через историю одного душевного кризиса, растворен в течении фильма почти без символов и модных гротесков» («Советская культура», 1989, 31 января). Дело здесь даже не в неадекватности прочтения ленты. Фильм, на мой взгляд, скорее о непонимании людьми друг друга, об их взаимной глухоте, в том числе и на национальном уровне. Но хорошо, М. Туровская совершенно по-своему восприняла «Дни затмения». И все равно: «диалог цивилизаций». За такой характеристикой мерещится нечто столь эпохальное и грандиозное, что я не знаю, к какому великому писателю или мыслителю вообще ее можно отнести. И неужели героя фильма врача Малянова правомерно рассматривать как олицетворение европейской (русской) цивилизации?

У него совсем иной, гораздо более скромный масштаб личности и судьбы.

На страницах той же «Советской культуры» Виталий Потемкин с абсолютной решительностью утверждает: «Несомненная заслуга А. Сокурова — открытие нового типа молодого страдающего российского интеллигента, противостоящего Времени...» «Открытие нового типа» — самое трудное и великое, что можно только сделать в искусстве. Может быть, даже не тревожа тени классиков, правомернее сказать нечто подобное о А. Тарковском. Разве в его фильмах «Зеркало» и «Ностальгия» не выведен с потрясающей проникновенностью «молодой страдающий интеллигент»? С модификациями этого типа встречаемся мы и в фильме Г. Панфилова «Тема», и в «Храни меня, мой талисман» Р. Балаяна... И в «Днях затмения», если принять, что образ Малянова художественно состоялся.

Выступая на Ленинградском телевидении, Александр Сокуров однажды буквально взмолился: перестаньте меня расхваливать, лучше ничего не надо обо мне говорить, дайте спокойно работать. Одические песнопения вокруг его фильмов ставят режиссера в неловкое положение в кинематографической среде и ужесточают критику в его адрес, которая подчас из требовательно-аналитической превращается в раздраженно-насмешливую.

Как, вероятно, и большинство кинокритиков, я с восхищением воспринял «Маленькую Веру» М. Хмелик — В. Пичула. Но, читая прессу о ней, я стал вдруг ловить себя на мысли, что это восхищение порою размывается, а не укрепляется.

«Советский экран». В темпераментной статье «Дайте «мужа»! «Алла Гербер пишет о В. Пичуле, что «в кино пришел еще один мужчина с волей и характером, со своим набором ценностей, со своей персональной ненавистью, со своим жгучим стыдом за тот мир, который преподносился как норма, утверждался как идеал» (1988, № 15, с. 8). Разделяя общий пафос критика, тем не менее как-то ежишься от ее комплиментов. Что значит, например, «персональная ненависть»? Разве только В. Пичул ненавидит бездуховность и пьянство? Тут же «Маленькая Вера» объявляется «точкой отсчета» в оценке современного кинорепертуара, прежде всего молодежных фильмов. На мой взгляд, это уже в принципе и несправедливо, и ошибочно. Точка отсчета — не один и не два эталонных фильма, а достигнутый творческий уровень кинематографа в целом, и не только отечественного, но и мирового. Забывая об этом, мы обедняем самих себя и волей-неволей подталкиваем к эпигонству. Глядишь, и получим косяк маленьких «верунчиков» с упором не столько на социальную, сколько на сексуальную тематику. Симптомы этого уже имеются.

В том же номере «Советского экрана» фильм «Маленькая Вера» рекомендуется как произведение с «небывалой для нашего кинематографа остротой конфликта». Понятно желание журнала всячески поддержать картину, у которой в свое время возникли препятствия с прокатом. И все же о «небывалой остроте конфликта» стоило бы говорить с большим историческим тактом. Не буду далеко ходить за примерами, а напомню лишь о фильмах И. Ольшанского — Н. Рудневой — Ю. Райзмана «А если это любовь?» и Е. Григорьева — М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева». Тоже ведь острые и глубокие ленты и тоже никак не льстившие рабочему классу. А тогда это было делать во сто крат сложнее, чем сейчас.

В «Искусстве кино» (1988, № 9) была помещена беседа критика Елены Стишовой и доктора философских наук Юрия Давыдова, представленная как «опыт диалогического осмысления фильма «Маленькая Вера». В этой беседе высказывается немало дельных суждений. Однако некоторые формулировки Ю. Давыдова заставляют, как говорится, вздрогнуть. «Это — трагедия богооставленности гедонистического (в данном случае «эротического») человека. Траге-

дия, из которой нет иного выхода, кроме прорыва к нравственному абсолюту — раньше его называли Богом». И еще. «Картина целиком замкнулась на посюстороннем, взятом на уровне осязания. И глубинный смысл развертывающейся перед нами трагедии заключается именно в том, что Бог (нравственный абсолют) присутствует здесь именно своим отсутствием как смутное ощущение невозможности по-человечески устроить без него свою жизнь, преследующее, как тень, как молчаливый укор все действия и поступки героев фильма» (с. 45, 47).

С помощью вязкой философской терминологии здесь выражена идея, открывающаяся уже при первом просмотре фильма. Его персонажи, что старые, что молодые, ужасающе бездуховны. Причиной этого называется отсутствие Бога, нравственного абсолюта. Я бы сказал — отсутствие социальной перспективы и нравственного идеала (между прочим, мать Веры легко представить себе верующей, формально соблюдающей пасхальные ритуалы, настаивающей, чтобы внучку или внука крестили и пр.). Бездуховность и подвигает отца героини к постоянному пьянству и воровству, а Веру — к демонстративному сексу, являющемуся основной формой ее жизнеутверждения. Персонажи фильма, как и тот социальный слой, который они представляют, и виноваты и невиновны в своем рабьем и свинском существовании. Что, однако, не снимает с них исторической ответственности за него.

Коллизия духовности-бездуховности принадлежит к осевым в лучших картинах советского кино 70—80-х годов. Наиболее ярко и глубоко она художественно исследовалась Василием Шукшиным. В фильме М. Хмелик — В. Пичула найден существенно новый ее социально-психологический поворот, что и обусловило большую общественную значимость фильма. Неясно лишь одно: зачем приписывать «Маленькой Вере» несвойственные параметры.

С легкой руки Ю. Давыдова, о ней уже стали писать как о трагедии. Но ведь это же не просто один из художественных жанров. Во всей русской литературе прошлого века вряд ли найдешь и десять драматических произведений, которые с полной уверенностью можно отнести к данному жанру. В кино, которое продолжает оставаться относительно молодым искусством, вообще, мне кажется, трудно найти фильм, который можно было бы безоговорочно назвать трагедией. Безусловен для меня «Андрей Рублев», где выведен действительно трагедийный герой, вмещающий в себя трагедийное «состояние мира», если воспользоваться термином Гегеля.

Фильмов же с трагедийными мотивами много, есть они и в социальной драме В. Пичула. Причем в диалоге о «Маленькой Вере» резонно отмечается, что финал ее несколько невнятен и мелодраматичен, что образ главного героя, Сергея, психологически недостаточно разработан, что, наконец, при восприятии фильма не рождается катарсиса. Вот тебе, бабушка, и Юрьев день! Трагедия без катарсиса. Разве такое бывает?

Слов нету, текущая критика — дело живое. В ней почти неизбежны какие-то перелеты и недолеты, корректируемые потом движением жизни и науки об искусстве. Однако эйфория вокруг отдельных фильмов, пусть ярких, талантливых, сейчас все-таки неуместна. Волей-неволей тем самым как бы притушевывается общая картина, общая ситуация в советском игровом кино, а она весьма и весьма неблагополучна. Как, впрочем, и в других отраслях нашей художественной культуры, о чем уже давно говорят литературные критики.

Обозревая художественную прозу в «толстых» журналах за 1988 год, Сергей Чупринин ставит резонный вопрос: «Так как же выглядит современная литература, если усилием воли все-таки вывести за скобки и Карамзина, и Набокова, и Платонова, и Мандельштама, и Замятина, и Пастернака, и Флоренского, и Гроссмана, и Домбровского, и Шаламова, и Симонова, и Тендрякова и иных самых, быть может, дорогих для нас собеседников?»

Критик отмечает, что появилось немало антикультовых произведений, властно приковавших к себе общественное мнение,— «Черные камни» А. Жигулина, «Тридцать пятый и другие годы» А. Рыбакова, «Непридуманное» Л. Разгона и др. Но по своему художественному уровню и напору идей «новая» проза все-таки уступает взятой за скобки. «Обещания,— заключает Чупринин,— словом, пока богаче свершений. Но по-иному, наверное, и не бывает в «минуты роковые» («Знамя», 1989, № 1, с. 224).

Еще решительнее настроен Игорь Виноградов. Разумеется, он тоже указывает на огромное общественное значение журнальных публикаций забытых или запрещенных авторов. А далее? «Вспомним: сразу после XX съезда появилась мощная новая волна в искусстве, в частности в литературе. Дорош, до того писавший лакировочные рассказы о деревне, стал автором «Деревенского дневника»... Тогда же пришли в литературу Аксенов, Владимов, Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Абрамов... А ведь оттепель была короткой и неустойчивой: уже 1956 год, год XX съезда, был одновременно годом Венгрии. Сейчас же перестройка идет уже три с половиной года и возможностей самовыражения дает куда больше, чем было тогда, но признаков особого подъема в литературе не видно. Ничего не происходит и в театре (кроме формальных поисков). Единственное, на мой взгляд, крупное явление дало кино — это «Покаяние», да и оно создано до перестройки» («Московский комсомолец», 1989, 9 февраля).

Возможно, кинематографисты обидятся: разве вместе с «Покаянием», пусть на ступеньку ниже, нельзя поставить работы В. Абдрашитова, К. Шахназарова, С. Соловьева, Э. Рязанова, того же В. Пичула? Кто-то, наверное, вспомнит «Дни затмения», «Господина оформителя». Тем не менее И. Виноградов в принципе прав: как и в литературе, в кинематографе пока не видно примет истинно творческого подъема. Прав и Андрей Смирнов, с болью заявивший, что 90 процентов советской кинопродукции не привлекает зрителей потому, что она бездарна. И тут не утешает, что «средних» или «никаких» фильмов всегда было много. Во-первых, и у таких фильмов имеются свои производственные и эстетические уровни, у нас они, в сопоставлении с зарубежной кинопродукцией, весьма низкие. И во-вторых, когда-то ситуация должна все-таки меняться в пользу фильмов класса А. Однако самое неприятное, что и лучшие наши фильмы зачастую неконкурентоспособны по сравнению с западными, особенно американскими. Мы утешаем себя, что, проигрывая-де в зрелищной завлекательности, советские картины-лидеры несут в себе большое богатство идей. Не пора ли отказаться от розовых иллюзий, признав что порою мы уступаем Западу и по философско-нравственной наполненности экранных образов?

Значит ли все это, что, посыпав голову пеплом, мы должны напрочь перечеркнуть наши достижения? Отнюдь! В них необходимо пристально вглядываться, чтобы вместе с художниками думать о будущем, о расчистке стартовой площадки для взлета.

Вряд ли нужно доказывать, что в современном нашем кинорепертуаре идейно, духовно лидируют фильмы острой социальной критичности. Она была свойственна и многим картинам «отцов» — шестидесятников хрущевской оттепели. Но тут легко улавливаются различия. Возьмем ли мы «Летят журавли» М. Калатозова или «Балладу о солдате» Г. Чухрая, «Заставу Ильича» М. Хуциева или «Человек идет за солнцем» М. Калика, «9 дней одного года» М. Ромма или «Иваново детство» А. Тарковского,— в этих и других картинах явственно звучало и позитивное начало. Кстати, оно-то более всего раздражало тогда сталинистов. Герой, да не тот. Он-де заражен и абстрактным гуманизмом, и пацифизмом, и скептицизмом, и безволием... Вероятно, не все в подобных упреках было асболютно беспочвенным. Не будем идеализировать прошлый опыт. Однако ясно, что кине-

матограф шестидесятников в лучших его проявлениях был великим кинематографом, который уверенно вывел на экран своего героя, не потерявшего обаяния и сегодня.

Особые надежды возлагались на новое поколение. Своего рода символом его являлся тот разгневанный мальчик, который, сорвав со стены отцовскую саблю, крушил мебель вокруг себя. Он яростно ненавидел мещанский комфорт, решительно выступал против карьеризма, трусости, конформизма. Где они теперь, эти мальчики? Одних уж нет, другие — далеко, третьи сами стали приспособленцами, четвертые оставались верными себе, но только сейчас их по-настоящему востребовало время. А с саблей, теперь уже дедовской, совсем швах. На ней, что видно отчетливо, застыли следы крови, зачастую совершенно безвинной.

Начиная с семидесятых годов постепенно утрачивались вера и надежды прежних лет. Глубокий кризис идеалов охватил все наше общество, в котором накопилась огромная психологическая усталость и нравственная апатия. Этот кризис невозможно преодолеть за три-четыре года. С другой стороны, новые конструктивные идеи встречают бешеное сопротивление противников перестройки на всех этажах партийного и государственного руководства. Согласно опросу, проведенному «Московскими новостями» (1989, 19 февраля), 81 процент опрошенных считает, что темпы перестройки — медленные, то есть не отвечающие требованиям времени. И действительно, реальных успехов в экономике и особенно в сферах потребления и услуг крайне мало. Коррупция продолжает существовать, развилась мафия, организованная преступность. Да и «обычная» преступность растет. Свежие ветры задули в идеологии и культуре, но сильны, а порою упрочиваются позиции консерваторов. Возникают серьезные тревоги о судьбах перестройки.

Все это в конечном счете и порождает отмеченный выше напряженный, порою, можно сказать, тотальный критицизм многих наших фильмов. Как и размытость в них положительного начала. В фильмах типа той же «Маленькой Веры» или «Дорогой Елены Сергеевны» Эльдара Рязанова сильно и по заслугам достается всем: ученикам и учителям, младшим и старшим, рабочим и интеллигентам. Кто агрессивен и циничен, кто зашорен на пустых лозунгах, кто равнодушен и слаб, кто погряз в пьянстве и наркомании. Диагнозы выносятся беспощадные. При этом драматурги и режиссеры пуще огня боятся прибегнуть к тем морализаторским сентенциям, которыми столь обильно оснащалось кино 70—80-х годов, в особенности детское и юношеское, пытавшееся нередко доказать, что нравственнее быть бедным и несчастным, чем богатым и счастливым.

Теперь мы решительно уходим от такого ханжества и лицемерия, это имеет этически очищающий смысл, но нередко, увы, рождает ощущение беспросветности. В самом деле, что, собственно, делать той шустрой девчонке из фильма «Соблазн», которая резонно хочет весело проводить свой досуг и модно одеваться, не имея на то материальных возможностей? Или что можно сказать Арлекино и его подруге («Меня зовут Арлекино»), отнюдь не безосновательно убежденным, что выходцам из бедных, да еще провинциальных семей честным путем не пробиться наверх, к престижным профессиям?

Впрочем, фильм и не обязан давать всегда строго конкретные рецепты поведения, их зачастую не дает и сама жизнь. Правомерно и искусство вопроса. Его серьезная и острая постановка приводит в движение общественное сознание, тревожит и будоражит его. Иногда, правда, лишь раздражает и эпатирует — тогда, когда, например, явно перебирает в изображении жестокости и насилия, и оно становится самоценным. Как в кичевом фильме «Воры в законе», но отчасти и в картине «Меня зовут Арлекино».

На премьере узбекской картины «Шок» в Доме кинематографистов представлявший ее критик Виктор Де-

мин не скупился на похвалы. Режиссер Эльёр Ишмухамедов был более сдержан в оценках собственной работы. Неожиданным, вопреки ритуалу премьеры, явилось выступление Одельши Агишева, одного из авторов сценария. Он сказал примерно следующее. Мы хотели рассказать в фильме не только о злоупотреблениях и преступлениях рашидовщины. Но и о тех, кто с ними рискнул тогда бороться. Может быть, нам не все удалось. Однако мы стремились вывести на экран и положительных героев. Они есть, они должны быть, иначе не хочется жить.

Давно я не видел столь неровной ленты. В ней бескомпромиссно разоблачаются красные ханы и их отпрыски. В фильме немало эпизодов, поразительных и по своему эмоциональному накалу, и по режиссерскому решению. Сердце сжимается от очищающей боли, когда, например, один из главных героев, Нуриев, бывший секретарь райкома, истовый борец за правду, возвращается из тюрьмы домой. От него, поверив изощренной клевете, отказался любимый сын. А теперь, многое узнав и передумав, тот, готовясь к приезду отца, красит его комнату. Не говоря почти ни слова, они идут навстречу друг другу. Но, увы, во многих эпизодах слов произносится в неимоверном избытке. Разоблачительные речи журналиста Мурада словно скалькированы с публицистических статей. Подобная публицистика нередко подавляет художественность, правду характеров и ситуаций. Тем не менее «Шок» — явление симптоматичное. И поиском положительного героя, и в первую очередь стремлением выйти на новые рубежи в экранном осмыслении социальных недугов и противоречий. Взять их не как сумму «горячих» фактов, а в системе образующих их причин и следствий.

Безусловно, социально-критическое направление в нашем кино будет развиваться и крепнуть. Кинематограф призван развенчать те розово-конформистские мифы, которые сам же усердно насаждал. Говоря военным языком, это задача как тактическая, так и стратегическая. Однако не стоит забывать, что рядом с нею, внутри нее мерцает и другая цель: художественного синтеза, образного утверждения позитивного начала, что тоже отвечает глубинным общественным потребностям. Как ни вертись, но главный магнит зрительской привлекательности кино таится в его героях, роли которых исполняют яркие и талантливые актеры. Такими героями, а не одной лишь «развлекаловкой» исключительно богат, пусть и на основе своих позиций, американский кинематограф. Разными по своему социальному статусу: от полицейского до президента, от солдата до генерала, от ковбоя до интеллектуала, от миллионера до бессребреника... Разными и по эстетическим моделям. Это герой и романтический, даже идеальный, и вполне земной, наделенный тысячью недостатков, перекрываемых, однако, его впечатляющими свершениями. Постоянная забота проявляется о молодом зрителе. Ему всегда даются кумиры для подражания. Мы исписали море чернил, доказывая антихудожественность Тарзана, Джеймса Бонда, Рембо. Допустим, что они, как когда-то заметила М. Туровская, и. о. героя. Но весьма и весьма действенные и влиятельные.

Из этого вовсе не следует, что нам надо срочно лепить своих Рембо. Повторение — мать учения, однако злейшая мачеха творчества. У нас свои традиции и система ценностей. Но, думается, мы лишь тогда достигнем и превзойдем творческие результаты кинематографа лучших шестидесятников, когда выведем на экраны героев и кумиров нашего времени. Какими они будут, не знаю. И не надо искусственно формировать этот процесс. Но он — грядет.

Анкета «ИК»

Три года спустя

А. Трошин, кинокритик

1. С надеждой... Хотя, признаюсь, не все в конкретных преобразованиях понимаю. Нетерпеливые «детские» вопросы множатся. Идет ли речь о самостоятельности студий (до какой она черты? и почему именно до этой?), о внутренних реорганизациях в Госкино СССР и СК СССР. Удручает, что преобразования половинчаты и непоследовательны — и в реорганизации старых производственных и управленческих структур, и в пересмотре прежних регламентаций, связывавших инициативу.

Впрочем, этот вопрос анкеты адресован скорее практикам кино, они все-таки в эпицентре «преобразовательного» взрыва. А киноведы, критики... Наше «счастье» старое и простое: дали бы эти преобразования кинематограф обновленный и интересный, и дал бы кто нам бумагу (на профессиональную газету, на журнал, еще один, и еще другой, наконец, на издательство), чтобы об этом обновленном кинематографе в меру таланта и культуры размышлять.

2. У меня впечатление, что наше кино испытывает сегодня растерянность: не знает, каким ему быть. Правдивым? Но что такое «правдивость» в применении к искусству? Правдив ли Шекспир? Правдивы ли «Огни большого города»? «Правду, одну только правду» я ищу в исторических публикациях и мемуарах да в программе «Время» (при этом не забывая о тыняновском: «Врет, как документ»), а в искусстве «только» правды мало. Да вовсе и не правда тут нужна, а... правда. Другая. Не факты, не документы, а прозрения. Не утверждения, а вопросы, один другого труднее. Которые уже задать самому себе (не то что другим) — мужество. Дело искусства не подтверждать историческую науку и современную публицистику (о документальном кино разговор отдельный), а оппонировать им. Вечно оппонировать. Ставить вопросительный знак там, где у них либо точка, либо торжествующее или обличительное восклицание.

Пока я знаю только одну такую картину в сегодняшнем кино: «Дни затмения». Впрочем, такие произведения и должны быть «одни». Должны приходить как незваные гости и вызывать раздражение у критиков, предпочитающих «тенденцию», то бишь компанию гостей, предпочтительно званых. По мне, эта трагическая лента, со всей ее алогичностью и эклектикой,— большой Вопрос, рожденный нашим раздвоенным, растроенным (и расстроенным, как музыкальный инструмент) сознанием. Даже лучше писать: «Сознание» — с большой буквы. Потому что речь не о твоем, или моем, или Сокурова сознании, а о твоем, и моем, и Сокурова, и еще миллионов разноязычных и разно обманутых веком. С правдой Сознания, в том числе нашего разорванного Исторического Сознания и разорванного Культурного Сознания, я этот фильм и соотношу, а не с «правдой жизни», как это пытались делать рецензенты кто интеллигентно, кто отталкивающе развязно.

Что касается прочих явлений нынешнего кино, то особой тревоги у меня

Продолжение. Начало см. в № 5, 7, 9.

ничто не вызывает. Что же тут тревожиться? Что кино в стремлении к обновлению ставит подчас не на то? Ну так надо набраться терпения, подождать, понаблюдать. Мне кажется, если что и обнадеживает в нынешнем состоянии нашего кино, то именно его растерянность и его из растерянности проистекающая беспримерная подверженность разнообразным искусам, даже если они удачи не приносят. Нашему кино просто необходимо пройти через все вновь открывшиеся искусы — через все, какие только доступны, «правды» и «свободы» — и, наконец, найти свой единственно возможный (особенно в нынешней конкуренции с видео, с журналом, с рок-хеппинингом) художественный алгоритм. В сознание кино, каким оно себя после нынешней растерянности заново обретет,— впишется, надеюсь, и нечто вроде этого, на вид парадоксального:

«...Почему танец — красив? Ответ: потому что это *несвободное* движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе. И если верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты своей жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку, и мы, в теперешней нашей жизни — только сознательно...»

Это не я многоточием прервал ход мысли, так у Е. Замятина в романе «Мы».

3. Тут опять надо было бы говорить о «Днях затмения», воплощающих, как мне видится, действительно новые концепции — мировоззренческую, художественную. Других отчетливо артикулированных новых концепций не вижу — вижу поиск (в «Диссиденте», в «Анемии», может быть, еще в каких-то фильмах, которые я не видел)... Кстати, ловлю себя в последнее время на ощущении досадных пропусков: пропустил то, другое, третье... Просто не успеваешь охватить все сколько-нибудь интересное. Еще недавно такого не было. Весь кинопроцесс (кинопроцесс, а не кинорепертуар!) умещался, можно сказать, на ладони, в десятке картин. А теперь, чтобы ответственно судить об отечественном кинопроцессе, нужно смотреть гораздо больше. Стало быть, сдвинулось...

Итак, о новых концепциях... Вижу старые, работающие на новом материале. Например, испытанную десятилетиями, романтическую по сути, концепцию человека: бескомпромиссный герой — отступник. А вот Василий Гроссман, его «Жизнь и судьба», с запозданием к нам пришедшая, предложила сегодняшнему читателю примерить на себя *негероя, слабого* человека, даже отступника в какую-то минуту (Штрум), и в этом я вижу урок истинно *большой* литературы. Не больно-то спешит кино этот урок осмыслить.

Да даже свой собственный, не менее важный урок кино как-то так проскочило, не очень осознав. Имею в виду тихо прошедший, негромкий в интонации, принципиально негромкий, четырехлетней давности фильм «Жил-был доктор...» А это же, если вдуматься, потрясающее открытие, из рода «хорошо забытых старых»: человек, который в не очень устроенной, по провинциальному скромной и полной беспорядка жизни не бежит от нее (хотя достоин, как мы понимаем, лучшей судьбы), а ежедневно терпеливо, не срываясь в отчаяние и не любуясь собой, помогает людям жить. В самом прямом и простом смысле этого слова, поскольку он врач. Просто работает, добросовестно, не жалея себя, как работали до него на благо людей поколения русских интеллигентов. «Жил-был доктор...» правдив во всем (вот я и сам попал в плен этого слова) — в типажах, в общем рисунке жизни, в мельчайших ее деталях. Но главное: он полемичен — самим своим пафосом «отваги на будни». И еще одной мыслью полемична эта картина, полемична не ко вчерашним только, но и к некоторым сегодняшним нет-нет да овладевающим нами настроениям. Помните, молодой помощник доктора пригрозил «для пользы дела» кому-то из местных начальников, что если тот не

даст кирпич для ремонта гаража, то доктор уедет. «Это неправда,— тихо укоряет доктор помощника.— Я не уеду». Тот горячо в ответ: «Потому и не дают! Их надо брать за горло... Они как? Ну, они как?!» А доктор перебивает: «Мы», Сергей Анатольевич... Давайте играть *по своим* правилам». И добавляет: «Странный жест для врача...»

Так вот. Слушаю я сегодня некоторые пламенные речи, вижу, как в азарте отмщения у иных записных ораторов загораются пугающим блеском глаза, и думаю: странная все-таки логика интеллигента... Вот почему мне кажется, что скромная эта картина не столько опоздала включиться в наши нынешние размышления, сколько опередила время. Ее негромкий голос именно сегодня хорошо бы нашему кино расслышать и разложить на многие голоса. Но, может быть, кино это сделает завтра?.. Вот и получается, что это *новая* —волею обстоятельств — концепция. Концепция этического поведения в любую, тем более в переломную эпоху. Как писал в стихах один мудрый француз, наш собрат по веку: «Революция — это значит улучшать самого себя и надеяться, что другие делают то же самое».

Сергей Лаврентьев, кинокритик

1—2. Что касается экономических, структурных деталей реорганизации студий, союза и Госкино, то в этом я разбираюсь слабо. Скажу лишь, что безусловно отрадным представляется все, что ведет к децентрализации кинопроизводства, к окончательной и бесповоротной ликвидации цензуры, к преобразованию государственного кинематографа в кинематограф общественный. Сомнение, недоверие и протест в осуществлении этих мероприятий вызывает все то, что рождает сомнение, недоверие и протест в осуществлении всей перестройки — живучесть чиновной братии, ее уникальная способность к мимикрии. Бюрократы перестроились первыми. Усвоили новую фразеологию и так лихо вещают от имени «всего нового и передового», что просто хочется аплодировать. Делать этого, однако, не нужно, ибо в эйфории кое-чего и не услышать. «Свобода — это, конечно, хорошо — объявляют в духе времени бюрократы,— но для защиты «всего нового и передового» ее непременно нужно ограничить». Это, так сказать, общая формула, годная на все случаи жизни. Вспомним, например, недавние разговоры о создании некоего вневедомственного комитета по контролю за «нравственностью». Воображаю, сколь быстро оскопили бы наш кинематограф члены этого комитета — партийные и комсомольские работники, школьные учителя, пламенные пенсионеры и сановитые дамы с нерастраченным темпераментом!..

Думается, что на каждое подобное предложение необходимо отвечать быстро и недвусмысленно.

Что же касается отражения происходящих перемен на моем творчестве, то дело в том, что творчество это самое (если, конечно, можно о нем говорить), как и деятельность моих коллег по новой критической волне, явилось одним из результатов кинореволюции. Не было бы перемен — не было бы творчества.

Самой плодотворной из наметившихся тенденций представляется мне социальная и психологическая анатомия и, если угодно, натурализм «Маленькой Веры». Принципиальным, по-моему, является тот факт, что снята лента молодым человеком, который не намеревается ходить вокруг до около (с одной стороны, с другой стороны...), а просто ставит перед нами зеркало — смотритесь!

С принципиально иных, космических, если угодно, позиций взирает на наши социально-нравственные проблемы Александр Сокуров в «Днях затмения». Эта лента кажется мне очень важной и сама по себе, и в сопоставлении ее интеллектуальных загадок с «презренным бытом» картины Василия Пичула. Это сопоставление позволяет, на мой взгляд,

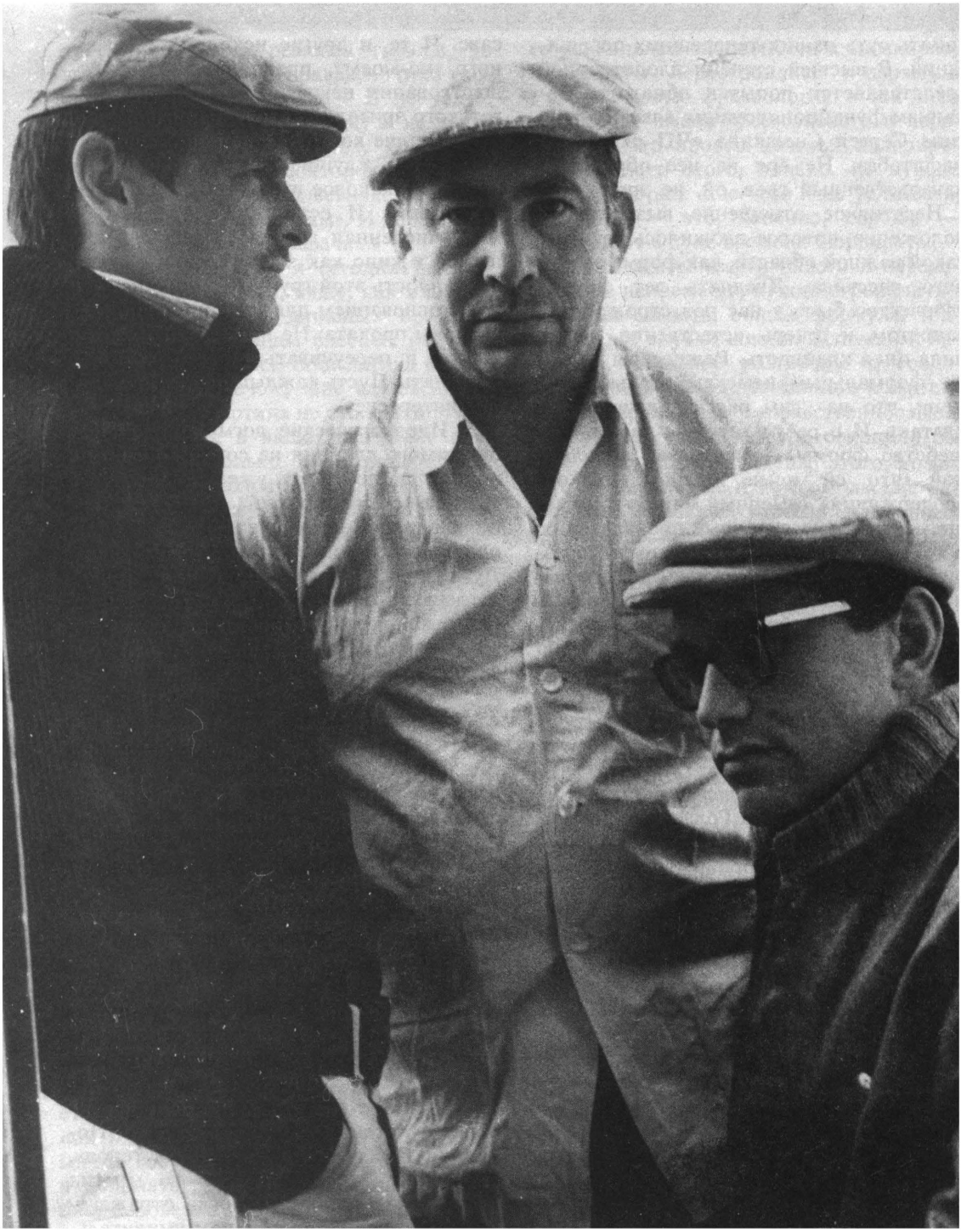
понять суть наших теперешних переживаний. В высшей степени плодотворной представляется попытка обнажить механизм функционирования власти в картине Сергея Снежкина «ЧП районного масштаба». Не зря на нее обрушился начальственный гнев, ой, не зря!

Негативное отношение вызывает то положение, которое сложилось сейчас в такой важной области, как форма экранного рассказа. Двадцать лет формотворчество было у нас под строжайшим запретом, и теперь, естественно, наступила иная крайность. Режиссеры уделяют формальным изыскам столько времени, что на сам рассказ уже его не хватает. И в результате мы видим волшебство формы — настолько абсолютной, что ей и не нужно никакого «содержания» («Черный монах»), но чаще — довольно странные произведения, в которых сюжет, в привычном понимании этого слова, разрушен до основания, а затем... А затем — ничего. Режиссерские усилия приводят либо к созданию визуальных образов, немедленно воскрешающих в памяти художественный мир Тарковского («Сад желаний», «Жена керосинщика»), либо к попыткам войти еще раз в стилистическую реку 60-х годов («Диссидент»). Думаю, что рановато мы отказались от опыта не очень любимого мною Голливуда 30-х годов с его классической ясностью в изложении экранных историй. Что же касается истинного, высокого формотворчества, то оно, на мой взгляд, замечательно проявилось в фильме Сергея Сельянова и Николая Макарова «День ангела», доказавшем, среди прочего, беспочвенность утверждений о том, что формализм-де чужд национальной русской культуре.

Некоторое удивление вызвала недавняя бурная дискуссия об элитарном и массовом кино. С одной стороны — утверждения вполне серьезных людей: искусством может считаться лишь то, что нравится публике (следовательно, самое высокое искусство —«Есения» и «Танцор диско»). С другой — не менее серьезные люди убеждают в необходимости воспитывать зрителя, едва не насильно приучая его к Бунюэлю да Куросаве. И те, и другие исходят из неверного, по-моему, предположения о существовании некоего абстрактного «советского зрителя». Такого не было и нет. Есть вполне конкретные и многочисленные массы, ждущие от кино только развлечения, каковое им и необходимо предоставлять. И есть также куда менее многочисленная группа людей, относящихся к кино как к искусству — малочисленность этой группы не должна служить основанием для дискриминации со стороны проката. Не надо никого воспитывать и переучивать. Не надо никого опрощать. Пусть каждый смотрит то, что его интересует.

3. Идеологические догмы сталинизма ощутимого влияния на современный кинопроцесс, по-моему, уже не оказывают. Вспомним всесоюзный скандал из-за появления «Смысла жизни» — всего-то одного откровенно сталинского фильма. Думаю, что ни озеровский «Сталинград», ни левчуковская «Война» (даже если бы они вышли в том виде, в котором были задуманы) не смогут поколебать общественное мнение — совершенно определенно антисталинское. С догмами застоя сложнее. Они сказываются, по-моему, в том, как мгновенно перестроились многие режиссеры, снимающие фильмы о «свежем ветре перемен» столь же лихо, сколь недавно делали никому не нужные производственные, колхозные и юбилейные опусы. Двадцатилетие духовного разврата не может пройти бесследно, и мне кажется, что будущее советского кино — за молодыми, лишенными пагубных связей с гнетущей эпохой.

Очевидным новшеством является отречение кинематографистов от догматически классового взгляда на мир и возвращение к тому, что приблизительно можно охарактеризовать как исконно христианское отношение к жизни. Наиболее отчетливо проявилось оно в «Покаянии», «Слуге», «Зеркале для героя». Тревожит, однако, то, что во многих лентах эта переакцентировка отражается чисто внешне — обилием умилительных церквушек на прелестных пригорках. Но это, очевидно, неизбежные издержки переходного этапа.

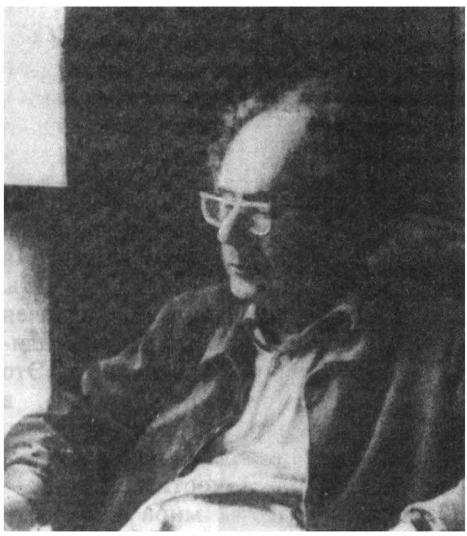


А. Тарковский, В. Юсов, А. Михалков-Кончаловский. Фото Г. Тер-Ованесова

Свободная тема

Г. Померанц

Зримая святость



Один из способов лечить последствия психических травм — это извлечь из глубин подсознания космическое чувство, «все во мне, и я во всем», или другой светлый архетип — смерти-воскресения. Обида, боль, страх тонут в бесконечности света, дева-обида отступает перед девой, смывающей обиды.

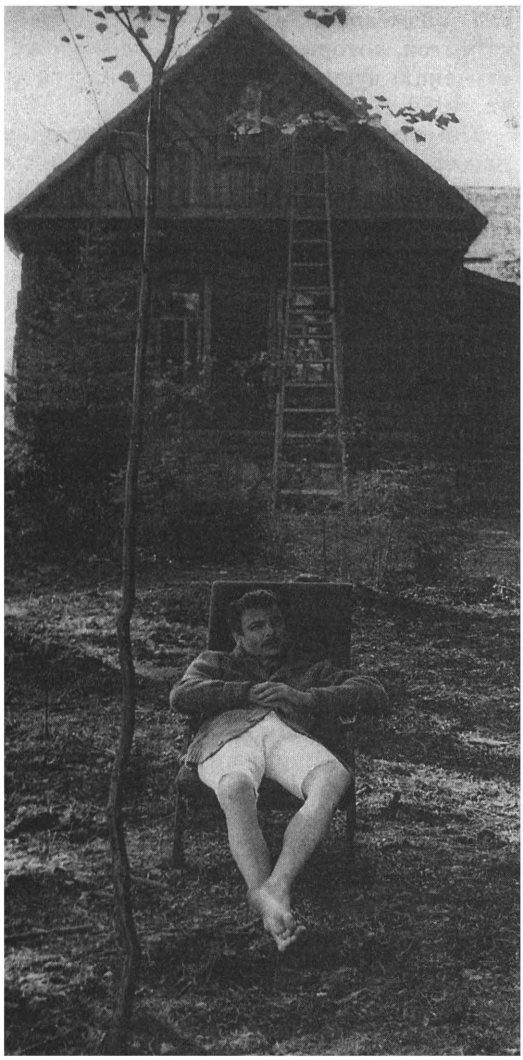
Наше общество достаточно похоже на пациента психиатра. «Накопилось так много злости, взаимных претензий, попреков, так ожесточились нравы,— пишет Гранин,— что людям трудно перейти в другое состояние, обратить свои физические и духовные силы на помощь ближнему. Призыв к милосердию не желают принимать, не желают откликаться — до того погружены в свою злость, в сведение счетов, в какие-то проблемы возмездия, в кипение и борьбу страстей, которые тоже приводят к ожесточению души...» («Литературная газета, 1989, 5 апреля).

Память обид и жажда возмездия лежат в основе целых общественных движений. Психиатры говорят в таких случаях о садомазохистском комплексе. Но начинается с обыкновенного полемического ожесточения. Этот феномен я анализировал еще лет двадцать назад: «Дьявол начинается с пены на губах ангела, вступившего в бой за святое и правое дело... Все, что из плоти, рассыпается в прах — и люди, и системы. Но вечен дух ненависти в борьбе за правое дело». И Георгий Победоносец еще и еще раз превращается в нового змея, в дракона-победоносца.

Одно и то же безумие стадной ненависти, начавшееся в 1914 году во имя защиты славянства от хищного германского империализма, продолжалось во имя мировой революции, безопасности от врагов народа, от убийц в белых халатах. То, что их не казнили, не давало людям спать. Привычки ненависти отравили этику, педагогику, отравили искусство — то есть все лекарства, которые можно дать больному обществу. Сплошь и рядом сама совесть, сама духовность извращены, и приходится выбирать между честной бездуховностью и извращенной духовностью, и извращенная духовность оказывается завлекательней. Есть такие выверты и в кино. Но в том, что я смотрел, сильнее чувствуется желание вырваться из порочного круга ненависти.

Кино стало символом бешеных тем-

пов XX века, не дающих оглянуться. Но есть другое кино, которое останавливает нас и возвращает к той медленности, с которой разгорается заря и человек всматривается в своего собеседника и открывает внимание (почти потерянную в наши дни добродетель). И тогда начинается перекличка с поэзией, остановившей лирический миг. Андрей Тарковский вспоминал стихи своего отца. Я вспомню Рильке,



Андрей Тарковский на съемках «Зеркала»

из Сонетов к Орфею, перевод Зинаиды Миркиной.

Мы так давно обогнали медлящих проводников в вечность!

И ее же собственное стихотворение.

Когда б мы досмотрели до конца
Один лишь миг всей пристальностью взгляда,
То нам другого было бы не надо
И свет вовек бы не сошел с лица.

Когда б в какой-то уголок земли
Вгляделись мы до сущности небесной,
То мертвые сумели бы воскреснуть,
А мы совсем не умирать могли.

И дух собраться до конца готов,
Вот-вот, сейчас... Но нам до откровенья
Недостает последнего мгновенья,—
И громоздится череда веков.

Это все присказка, а сказка — мой опыт ретроспективы здешних фильмов Тарковского. Заранее прошу извинения за незавершенность и субъективность.

С самого начала Тарковский охвачен ужасом перед войной за справедливость, перед добром с кулаками. Это было уже в «Ивановом детстве», в восприятии войны глазами ребенка. И с «Андрея Рублева» начинаются поиски выхода из жестокости. Выхода — в созерцании красоты мира и в тяготении к святости, в обращении к святому, который как-то смог то, что мы не можем,— остановить ненависть, сказать (всем собой и своим творчеством): прости им, Господи, ибо не ведают, что творят. И нельзя было выбрать лучшего примера, чем Андрей Рублев, потому что никто в России не сумел сделать святость такой зримой.

Выше этого в нашей культуре ничего нет. В «Троице» Рублева средний ангел — сама совершенная тишина созерцания, где живет отрешенная любовь, открытая всем и не замкнутая ни на ком. Если искать простой пример ее, то к этому близок Мышкин до встречи с Настасьей Филипповной. Левый ангел загорается святой страстью, желанием спасти (или обличить зло). Это как бы Мышкин, пораженный Настасьей Филипповной, это пушкинский Пророк. Отрешенность остается в нем, как внут-

ренний стержень; но деятельная любовь обращена к цели, а цель всегда названная, изреченная, частная и отрывает от неизреченного, от целого. Истощаясь в действии, любовь возвращается к своему источнику, припадает к нему (в правом ангеле) и замыкает круг. Это не просто сюжет, канон, завещанный Византией. Это внутренний опыт, который можно пережить, долго созерцая Троицу и беря ее внутрь, потому что до официального уровня я не подымался, но в самиздате и в тамиздате. Поэтому как раз то, за что Тарковского ругали, мне близко. Я удивлялся примерно тому же, что удивило его: как складывались вместе в единой национальной истории иконы Рублева, фрески Дионисия с Иваном Грозным и Малютой Скуратовым. Такие деспоты, такие палачи — и такое духовное искусство, не имевшее равного на

«Зеркало»

как три состояния собственной души. Это несомненно пережил Андрей Рублев, иначе вышла бы не подлинная «Троица», а слабая копия. Это, по-видимому, смутно предчувствовал Андрей Тарковский, взявшись за свою картину. Но в картине этого нет. Есть беспомощный молодой художник, в ужасе от жестокости своего века жаждущий гармонии, и потом, вдруг, непонятно откуда — репродукция «Троицы».

На фильм Тарковского нападали почвенники, шокированные картиной русской истории, казавшейся им сгущением мрака, почти карикатурой. Меня бранили за то же, написанное в те же годы — только не в официальной прессе, Западе! Я не утверждаю, что к русской истории нельзя подойти иначе, но мне кажется плодотворным исследование ее под образом волошинского «Северовостока».

Что менялось? Знаки и возглавья?
Тот же ураган на всех путях.
В комиссарах дух самодержавья,
Взрывы революции в царях.

Вздеть на виску, вырвать из подклетья
И пустить вперед через столетья
Вопреки законам естества:
Тот же хмель и та же трын-трава...

Модель русской истории не должна смешиваться с самой историей. Исто-

рия в целом не укладывается ни в какой человеческий ум, и нельзя считать недостатком, что модель или образ истории что-то сгущает. Иначе вообще не было бы ни научной модели, ни художественного образа. Всякое понимание бесконечно сложного есть сгущение чего-то. «Северовосток» Волошина, «Размах» Даниила Андреева, фильм «Андрей Рублев» сгущают противоречивость и жестокость русской истории. Можно было сгустить благостность русской монастырской или сельской жизни. Это, скорее всего, больше понравилось бы рецензентам. Но суровое исследование обращено к сильным духом. Оно не утешает, а настораживает — и обращает внимание на наши собственные грехи, на наши собственные нерешенные задачи. Критика фильма часто перекликается с бондаревским сопротивлением натиску фактов, с нежеланием миллионов обывателей читать о беспокойном, о тревожном.

«Зеркало». Рабочий момент

Я на многих домашних обсуждениях отстаивал другое: что Андрей Рублев только назван, что автора «Троицы» в фильме нет. Вдумайтесь, зачем в конце нужна была новелла «Колокол»? Для развития характера заглавного героя она ничего не дает. Логика образа преподобного Андрея требовала перехода от молчания (то есть от умного безмолвия) к вспышке внутреннего света, как Мотовилов увидел ее у Серафима Саровского. Тогда раскрылся бы источник рублевских ликов. Но пережить это Андрею Тарковскому не было дано. А он лирик не меньше, чем Арсений Тарковский, и в каждом фильме должен с кем-то слиться, отождествить себя. И вот он, наконец, оставляет Андрея Рублева и создает другой образ, создает самого себя, каким он был бы на рубеже XIV и XV веков. Это строитель колокола. Молодой режиссер именно в его положении. Он не знает дедовского секрета и пытается заново его открыть; и что-то действительно открывает. Лучшие новеллы фильма — последние три: Набег, Молчание, Колокол. До этого мне мешал заглавный герой, мешал Феофан Грек (Н. Сергеев), не к месту казались русалии, а конец фильма оставил стройное, сильное впечатление. Я не считаю ошибкой *задачу* фильма — создать образ художника-святого. Наоборот, дерзость Андрея Тарковского была историческим событием в нашей культуре. Нам действительно нужно святое искусство, «вестничество», как говорил Даниил Андреев. Без него национальное возрождение вряд ли свершится. Но в фильме задача только поставлена.

То духовное парение, которое есть в «Троице» и «Спасе», никому в последние века не давалось. Даже Пушкину и Достоевскому — только мгновениями. Самые светлые гении русской литературы живут ниже рублевского круга и лишь иногда прикасаются к нему. Стержень отрешенности ими утрачен, страсти влекут к помрачению, к опустошенности, и круг замыкается через жгучее недовольство собой и покаянные слезы. Это второй великий круг русской культуры, круг романа XIX века. Мне кажется, что Тарковский после безумно смелой попытки направить объектив прямо на небо понял, что небо не так легко дается, и дело не только во внешнем, в жестоком веке, а в собственной жестокости, в собственных предательствах, в собственных злоупотреблениях свободой.

Андрей Тарковский на съемках «Сталкера»

Фантастический сюжет «Соляриса» дает Тарковскому толчок к извечной в русской литературе теме преступления и покаяния. Солярис ведет себя как психоделик. Он обнажает грехи космонавтов, предательство любви, убийство любви, скрытое под покровом мнимой забывчивости. Виде́ния, с которыми сталкиваются герои,— это клинический реализм. Это первый слой подсознания, высветившийся при движении в глубину. Могут материализоваться и другие слои, еще более неожиданные. Некая Рената, пациентка чешско-американского врача Графа, почувствовала себя на одном из сеансов самкой допотопного ящера, греющейся на песке у речки. Внезапно появился самец, у которого вздыбились складки на шее, и Рената испытала сильное возбуждение. Доктору Графу стоило трудов выяснить, что у самцов некоторых гадов во время брачных игр действительно топорщатся складки

на загривке. Рената этого не знала. Гады жили в ее трансперсональном подсознании. Они дремлют в каждом из нас — и сквозь этот слой приходится пробиваться, если не удалось пройти не оглядываясь. Это «тело смерти», как говорил апостол Павел, наш ветхий Адам, наша причастность к первородному греху наша карма. И нельзя достичь свободы в духе, не ограничив свободы своих гадов.

Модель авторского сознания в фильме «Андрей Рублев» — это творческая свобода без берегов, свобода на всех уровнях, увенчанная святостью. Но так не бывает. От русалий нет прямого пути к Спасу. Только через аскезу. Свобода высшего — это узда для того, что ниже. Простор духа открывается только в иерархическом строе души. Интеллигенту, прошедшему через искус ставрогинской свободы, признание иерархии, необходимость иерархии дается с трудом. Но именно путь интеллигента, со всеми ошибками и промахами,— то, что привлекает к фильмам Тарковского.

Я встречал своего Ивана Денисовича (его звали Василием Ивановичем Коршуновым) и, пожалуй, свою Матрену, кубанскую казачку с образованием в два класса и с природным достоинством королевы. Но я не вижу, почему надо именно в них искать спасение, а не в подвижнической общественной жизни таких людей, как Великанова, Григоренко, Сахаров, в творческой жизни Смирнова-Русецкого и Черноволенко, Вейсберга и Казьмина, Шнитке и Губайдулиной. С некоторыми из них я был знаком и испытал их обаяние. Оно никак не меньше, чем у Василия Ивановича Коршунова, которого, впрочем, я запомнил на всю жизнь: всякий добрый человек в бараке — сокровище. Мне кажется, что иконного мужика творят писатели ради собственного утверждения в споре с другими писателями; но образованный человек, достигший нравственной цельности,— законный герой нашей очень сложной цивилизации, которую никак нельзя упростить и свести к уровню «Привычного дела».

Поэтому проблемы, которые ставит Тарковский,— это центральные проблемы нашего времени и нашей страны. Даже если действие происходит на космической станции, вертящейся вокруг Соляриса. И в этой беспочвенной и безвоздушной обстановке Тарковский превосходно высказал свою оторванность от Единого и чувство беспомощности перед «зверями своей души» (выражение Рильке в «Импровизации на темы Каприйской зимы»).

В «Зеркале» встретились три темы: одна, продолжающая «Иваново детство» и фильм «Андрей Рублев»,— тема извечной страды русской истории; другая — тема покаяния, начатая «Солярисом»; и третья, связанная с работой оператора,— вглядыванье в красоту нашей старой земли, напряженное вглядывание в тайну, которую мы видим каждый день и не можем постичь. Повороты объектива к траве, склоняющейся под ветром, заставляют вспомнить Тютчева:

> Откуда, как разлад возник?
> И отчего же в общем хоре
> Душа не то поет, что море,
> И ропщет мыслящий тростник?

Почти все в фильме прекрасно. Особенно женщины. Особенно Терехова. И природа. Очень глубоко запоминается бесконечный марш армии по размытой дороге. Но есть одна ложка дегтя, которая отравила мне впечатление. Стерев дистанцию между собой и героем, автор оказался в плену жалости к самому себе. Пропала суровость, необходимая в покаянии, суровость «Записок из подполья» и «Воскресения». Герой кается в своей неспособности любить и тут же жалеет себя за это. Жалость к себе на пути покаяния — та капля твари, которая (по словам майстера Экхарта) вытесняет всего Бога. Если любви во мне нет, то я медь звенящая и кимвал бряцающий, и от всех моих даров нет мне никакой пользы.

«8 $^{1}/_{2}$» я смотрел после «Зеркала» и с меньшим интересом, чем «Зеркало». «Зеркало» показалось мне духовно значительнее, ближе к напряженности прозы Достоевского и Толстого. Но

как раз этой напряженности мне не хватило. Не хватило беспощадности к себе... И в самом главном, в выполнении духовной и нравственной задачи искусства я считаю «Зеркало» шагом назад сравнительно с «Солярисом».

«Сталкер» эстетически менее совершенен, чем «Зеркало». В «Зеркале» почти все хорошо, кроме одного (для меня очень важного). В «Сталкере» можно насчитать больше недостатков. Но в самом главном сделан огромный шаг вперед. Здесь Тарковскому впервые (и едва ли не впервые во всем русском кино) удалось то, что совершенно не удалось в «Рублеве»,— показать исток религии, юродивого непонятно какой веры, юродивого нашего неоформленного тяготения к духовности. Где-то не очень далеко от него созерцатели, разбросанные в разных фильмах разных режиссеров,— но сталкера от них отличает какая-то особая, напряженно неловкая духовность птицы, у которой еще не раскрылись крылья. Не раскрылись, но топорщатся за спиной.

Так получается, что в фильмах, формально говоря, научно-фантастических, без внешних примет религии Тарковский ближе всего подошел к мистическому чувству внутреннего света, из которого вырастают все религии, но которое не есть оформленная религия — не есть обряд, догма, миф, икона, а только порыв. То, что выразил известный американский поэт Стивенс: «Мы веруем без верований, по ту сторону верований».

Каждое поколение заново открывает эту веру без респектабельных форм веры, веру ощупью, с трудом раскрывающую глаза. Как-то я спросил Владимира Вейсберга, почему у женщин, которых он рисует, закрыты глаза. Вейсберг ответил: «глаз я еще не вижу». Я подумал: если бы они раскрылись — это были бы глаза икон. Но художник не может рисовать того, что он не увидел. И тип юродивого, которого увидел Тарковский,— это духовная вершина его здешнего периода и одна из вечных ступеней духовного опыта, которую заново открывает каждое новое поколение — по крайней мере в России.

Я хотел бы кончить несколькими строками из неопубликованной повести Александры Созоновой, начавшей жить лет на 20 позже Андрея Арсеньевича: «...реанимация совести. Для реализации ее нужны были бы несколько свято сумасшедших людей. Немножко припадочных. Немножко актеров. Способных поговорить с человеком на таком накале убеждения, веры и боли, чтобы всколыхнуть его до самых глубин, до самых заветных, подспудных, может быть, еле теплящихся источников мужества и добра...»

Эти слова хорошо подходят и к фильмам Тарковского.

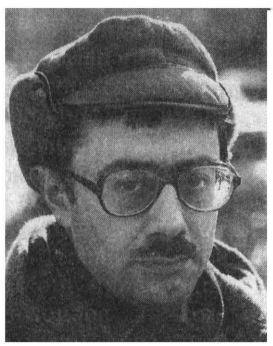
Владимир Соловьев

Двойное тяготение времени

Владимир Соловьев родился в феврале 1942 года, учился в Ленинграде на искусствоведа, защитил диссертацию по поэтике Пушкина, был корреспондентом ленинградской газеты «Смена», руководил литературной частью Ленинградского театра юного зрителя, публиковался в самых известных советских периодических изданиях. В начале 70-х он и его жена Елена Клепикова были исключены из Союза писателей и Союза журналистов за выступления против цензуры и антисемитизма (в связи с арестом Анатолия Щаранского). Они создали первое независимое агентство новостей в Советском Союзе «Соловьев — Клепикова Пресс», их бюллетени публиковались в Западной Европе, Канаде и США.

В 1977 году под угрозой ареста они покинули Советский Союз. Уже через месяц их рубрика начала появляться в самых крупных американских газетах и журналах. Сегодня статьи Владимира Соловьева и Елены Клепиковой по-прежнему печатаются в многочисленных изданиях Америки. Они авторы книг «Юрий Андропов — тайный ход в Кремль» и «За высокими стенами Кремля».

На страницах этого номера мы предлагаем вниманию читателей статью В. Соловьева о сыне и отце Тарковских, присланную им в наш журнал, постоянным автором которого он был в середине 70-х годов.



Случай беспрецедентный — сын дал отцу слово в автобиографическом фильме, дополняя друг друга и конфликтуя: в сложном — скорее чем синтезе — противоборстве, синхронно зазвучали кино-кадр и слово-стих. И не только сюжетные ходы «Зеркала», но и многие стилистические приемы заимствованы режиссером Андреем Тарковским из поэзии Арсения Тарковского. В свою очередь, стихам дана новая жизнь — на экранной плоскости они звучат иначе, чем на поверхности книжного листа.

Поэтические образы возобновлены и материализованы в кинематографе, искусство слова визуально подтверждено искусством кино. В плане художественном, возможно, и следует говорить о диффузии, о взаимопроникновении и взаимообогащении двух видов искусства, но не в плане идейном, философском. Что ускользнуло от почитателей этого лучшего фильма Тарковского-младшего и от поклонников поэзии Тарковского-старшего, так это резкое, порою до неприличия, размежевание сына с отцом — идейный оксюморон. Ну, чем не «Отцы и дети», думал я, посмотрев «Зеркало», только, пожалуй, еще сложнее, тоньше, с добавлением трагического опыта нашего столетия.

И еще один — не предусмотренный режиссером парадокс фильма. Когда он чуть ли не контрабандой промелькнул на советских экранах, стихи звучали трагическим камертоном — словно бы стоящий на пороге смерти отец (а тому уже было под семьдесят) напоминает молодому сыну, что никого не минует чаша сия, всем из нее придется испить рано или поздно, и близкая вроде бы смерть отца кивает на далекую вроде бы еще смерть сына.

Все оказалось наоборот — отец пережил сына, и задуманный когда-то режиссером эффект его преждевременной смертью уничтожен.

Сменяется одно поколение другим, а судьба подстерегает одна и та же каждого — я не о биологическом пределе жизни, но о компромиссном, придавленном, ползучем существовании души. Какая там Психея! Мы не властны над собой:

Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке.

Стиховому слову, с его опасной все-таки автономией от предметов и явлений вещного мира, возвращена та первозданная и конкретная сила, которая изначально стимулировала работу поэта: «Как зрение — сетчатке, голос — горлу, число — рассудку, ранний трепет — сердцу, я клятву дал вернуть мое искусство его животворящему началу».

Клятву отца сдержал сын. С помощью отца же. Не стихи укрупнены кинематографом, но талант Тарковского-отца талантом Тарковского-сына.

Однако если мы поставим этот вопрос шире — о влиянии литературы вообще на кинематограф, он приобретет вовсе иное освещение. Потому что именно литература, не полоненная зрительными образами, продолжает ориентировать другие искусства, даже те, которые от нее открещиваются. Литература указует на возможности, не только еще не исчерпанные кино, театром или живописью, но даже и не востребованные, а то и вовсе целинные. «Зеркало» опирается на литературу не во имя ближайшей выгоды — эффектный сюжет либо психологические нюансы,— но для освоения того, чем литература владеет в совершенстве, а кинематограф — еще нет. От романного жанра Андрей Тарковский заимствует углубленный взгляд на человеческую жизнь как на историческую судьбу, от поэзии — пьянящую свободу и снайперскую точность ассоциативных рядов, от мемуаристики — откровенный, очевидный и настойчивый автобиографизм.

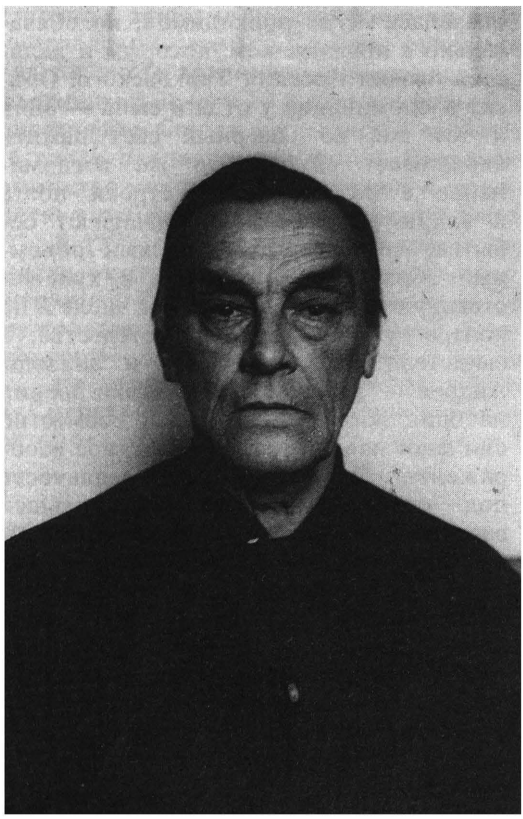
Граница между кино и литературой оказалась легко проходимой, но обязательно с проводником, которым и является поэзия Арсения Тарковского. Объект воспоминаний у отца и сына — один и тот же, но неверный свет памяти окрашивает одно и то же воспоминание в разные цвета: строки поэта и кадры режиссера не удваивают событие, но создают его новый объемный образ, ибо сочленены в художественную совокупность, в том числе и по контрасту. Важны не свидетельства, а свидетели: стихи Арсения и эпизоды Андрея — это две разные точки зрения на один жизненный объект, совместно они дают панорамное и эффектное изображение. Одна и та же реальность под скрещением двух пристальных взглядов, особо и ярко высвеченная,— прошлое под перекрестным допросом.

Тщетная в плане жизненном погоня за утраченным временем может завершиться удачей в плане художественном. Ибо воображение диктует свои законы реальности: «И все навсегда остается таким... А где стрекоза? Улетела. А где кораблик? Уплыл. Где река? Утекла».

Сквозь весь фильм Андрея Тарковского, как и сквозь всю поэзию его отца, проходит мотив дождя, причем некоторые кадры почти прямо возобновляют дождевые образы стихов. Уже один из начальных кадров фиксирует тревожное предгрозовое состояние природы, когда неизвестно откуда налетевший ветер гнет и треплет траву, кусты, деревья: «Пойдет прохлада низом траву в коленах гнуть. И дождь по гроздьям сизым покатится, как ртуть».

Дождь — образ всеобщего и личного ненастья. От него нет защиты, как от судьбы, он идет не только снаружи, но проникает внутрь, в помещение, в интерьер, и вот уже — это в фильме — целые куски штукатурки, подмоченные дождем, отлетают от потолка и медленно, как во сне, падают вниз.

Это образ времени, а не только пейзажа — образ, тесно связанный с поэзией Арсения Тарковского и одновременно философски от нее удаленный.



Арсений Александрович Тарковский

И стихи и фильм — о парадоксе времени, ибо и часовой циферблат, и отрывной календарь времени не адекватны, а есть лишь условно принятый знак, символ времени, не более. Время для обоих воспоминателей, отца и сына Тарковских, — не последовательно развертывающаяся, однонаправленно векторная лента, но скорее, как открыто было еще в двадцатые годы (не физиком, а писателем!), многофигурная призма, вращающаяся вокруг своей оси, поворачивающаяся к человечеству (и к человеку) то той, то другой стороной.

Мир — это не только процесс, но еще и одновременное единство сущего, историческая взаимосвязанность различных времен. Отсюда — свободное движение «из времени во время» лирических героев фильма «Зеркало» и поэзии Арсения Тарковского:

А стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас...

(Кстати, внук, Михаил Тарковский, пошел по стопам деда: он поэт.)

Поэтическое слово обозначает расположение человеческой души в окрестном мире, ее неопределенные параметры и ускользающие координаты, подтверждает реальность ее существования. Поэтому альтернатива слову для поэта — не молчание, а небытие. Поэт и словарь — драма, достойная пера Шекспирова. О эта давняя, как мир, мечта поэтов сказаться душой без слов, ибо мысль изреченная есть ложь, и не собственную ли тревогу вложил Шекспир в уста Гамлета: «Слова, слова, слова»?

Взглянули бы, как я под током бьюсь,
И гнусь, как язь в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово.

Это — о работе поэта, а вот — о жизни, в стих не вместившейся:

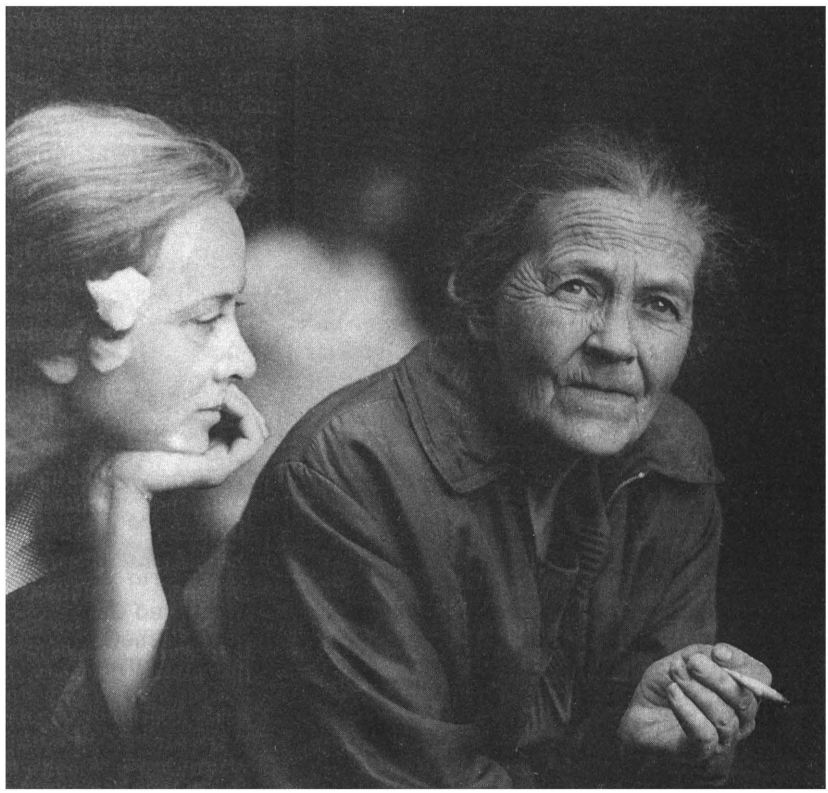
Стихи попадают в печать,
И в точках, расставленных с толком,
Себя невозможно признать
Бессонниц моих кривотолкам.
И это не книга моя,
А в дальней дороге без весел
Идет по стремнине ладья,
Что сам я у пристани бросил.

Обет молчания, наложенный, увы, не по доброй воле.

Из области поэтики перенесемся в область политики: отступление вынужденное, пусть читатель меня за него

простит. Хотя кто знает, не окажется ли оно более важным, а то и ключевым, в контексте разговора о семейной хронике отца и сына Тарковских.

Когда в шестидесятые годы появились первые стихи Арсения, их автору было шестьдесят — он всего на семь лет младше своего века. Он был также младшим современником Марины Цветаевой, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака. Всего несколько лет разницы, а судьба резко



Справа налево: Мария Ивановна Вишнякова (мать Андрея Тарковского) и Маргарита Терехова

иная. Тех — ругали, преследовали, мучили, Мандельштама убили, Цветаева повесилась, но они все-таки успели войти в русскую литературу, а перед носом Арсения Тарковского дверь захлопнулась. И молодой поэт уполз в глубокий окоп, который назывался «переводами». Аналогичная судьба постигла — или настигла? — Марию Петровых, Елену Благинину, Семена Липкина, которые укрылись от прожорливого времени под защиту переводов — благо многонациональная структура Советского Союза без работы их не оставила. Один из них даже перевел с грузинского стихи Иосифа Джугашвили, но в последний момент Сталин отверг этот двусмысленный подарок к его последнему юбилею.

Спустя несколько десятилетий, а по сути целую жизнь, обрадовавшись их старческим дебютам, мы придумали чуть ли не целую теорию, согласно которой чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь. А речь была удивительна единственно тем, что дошла до нашего слуха — как замерзшие, а потом оттаявшие жалобы в романе Рабле.

В порядке модного нынче в Советском Союзе покаяния — вот что я сам писал в «Вопросах литературы» полтора десятилетия назад (1974, № 2):

«Рядом с главными поэтическими магистралями всегда проходят боковые

тропинки — идет подземная работа, крот роет свой ход, и никому не известно, что у него получится — убогая хижина или хрустальный дворец. Поэтические магистрали неожиданно кончаются тупиками, и тогда все обращают внимание на скромного крота и проделанную им работу. Завершился явный период поэзии — увы, печально и безрезультатно, но не прекращалась ее скрытая история, которая сегодня — частично! — становится известной читателю: так подземные реки внезапно выходят на поверхность земли».

Это и в самом деле выглядело как стерилизованное от политики: выхолощенная концепция, приспособленная к цензурным требованиям, смазливая олеография.

Поэтический modus vivendi Арсения Тарковского сложился в полном уединении, до встречи с читателем — без читателя, даже без надежды на него, да и на что можно надеяться, дрейфуя на оторванном от мира леднике?

Горный воздух государства
Пью на Цейском леднике.

Как же, как же — только пригоден ли этот воздух для дыхания? Осип Мандельштам обращался к мертвому Андрею Белому: «Меж тобой и страной ледяная рождается связь...»

Арсения Тарковского спасла поразительная его способность — жить чужими несчастьями, чужую судьбу переживать как свою, зато свою — благодаря этому — избегнуть...

Ценой поэтического молчания Арсений Тарковский получил право на жизнь, точнее — на местожительство.

Справа налево: Андрей Арсеньевич, Арсений Александрович, Арсений Андреевич Тарковские. Москва, Матвеевское, 1980 г.

Согласно Сенеке, свобода молчать есть меньшая свобода из возможных, меньше не бывает, но и она была дефицитом, отпускалась по карточной системе и досталась далеко не всем.

В плане житейском Арсению Тарковскому крупно повезло — ему было дозволено молчать. В чудовищной тогдашней лотерее, где проиграть значило быть уничтоженным, ему достался счастливый билет. Спасла его не только тогдашняя молодость, но еще и гипертрофированный эстетизм — горный воздух для него не страшен, ибо эстетически целителен. Зато потом, задним числом, он припишет себя к поколению, чья судьба была пущена временем под откос.

Он оглянулся окрест и с удивлением обнаружил, что окружен не сверстника-

ми, а тесно прижатыми друг к другу могилами. А на кого не то что могилы, но даже гроба не хватило — на Мандельштама. Поэтому Тарковский не просто долгожитель[1], который оказался одинок по биологическим причинам, как, к примеру, позабытый смертью Вяземский, но скорее человек, которому удалось — и кто попрекнет его в этом! — избежать исторической судьбы своего поколения.

Ему повезло как человеку и куда меньше — как поэту...

Он дебютировал одновременно с сыном, и это его литературная трагедия.

Тридцатилетнее поэтическое «девство» — слишком долго, слишком много.

Арсений Тарковский — старая дева русской поэзии: он опоздал родиться, опоздал отдаться читателю.

Отсюда его испепеляющая гордость — поступь даже не мастера, а непризнанного мэтра, несостоявшегося законодателя, полководца без войска. Даже о поздней своей зрелости он говорит, как о драматическом, но все же преимуществе перед коллегами: «Не для того ли мне поздняя зрелость, чтобы, за сердце схватившись, оплакать каждого слова сентябрьскую спелость, яблока тяжесть, шиповника мякоть». Гордая уверенность актера, которому чужой текст кажется личным открытием.

Арсений Тарковский не ограничивается тем, что подверстывает к чужим судьбам свою. Он и чужие судьбы подверстывает к своей, переиначивает на свой лад. Вот его лучшее стихотворение — про Осипа Мандельштама — с высоким пушкинским эпиграфом «Жил на свете рыцарь бедный...», с контрастным ему обыденным началом: «Эту книгу мне когда-то, в коридоре Госиздата подарил один поэт; книга порвана, измята, и в живых поэта нет» и с очень сильным концом про мандельштамовские стихи, настоянные на судьбе:

Там в стихах пейзажей мало,
Только бестолочь вокзала
И театра кутерьма,
Только люди как попало,
Рынок, очередь, тюрьма.
Жизнь, должно быть, наболтала,
Наплела судьба сама.

Однако сквозь портрет Мандельштама проглядывает автопортрет Тарковского: «Нищее величье и задерганная честь» — это не про автора воронежских тетрадей.

Реальный герой, для которого поэтическая правота была во сто крат важнее и величья и чести — разве в этом трагедия Мандельштама? — опровергает героя сочиненного, а заодно и сочинителя.

Поэтическое высокомерие Арсения Тарковского от его литературного одиночества, от личной обиды: несколько десятилетий переводческой работы и полной безвестности как поэта. Сейчас слава, наконец, пришла к нему, но позвоночник затвердел, переучиваться поздно: «Пера я не переучу и горла не переиначу...»

Он окружен стигийскими тенями своих современников-классиков — они кажутся ему живыми, а он — сам себе — мертвым:

Мне странно, что я еще жив
Средь стольких могил и видений...

Такова эта странная подмена: жизни смертью. Смерть обошла Арсения Тарковского стороной — случайность он ощущает как предательство. Тогда не было выбора, а сейчас есть, и он предпочитает жить среди мертвых, а не среди живых. Он догнал свое наконец с опозданием — когда оно было мертвым.

Есть, конечно, в этом и расчет: в могилах лежат классики, и быть их современником, да еще в фамильярных отношениях — почетно.

Но поверх расчета — нужда: догнать свое поколение хотя бы на пороге смерти.

Приобщиться к трагедии, которой был свидетелем, а не участником. Что-то вроде запоздалого желания Исмены встать рядом с Антигоной, которая,

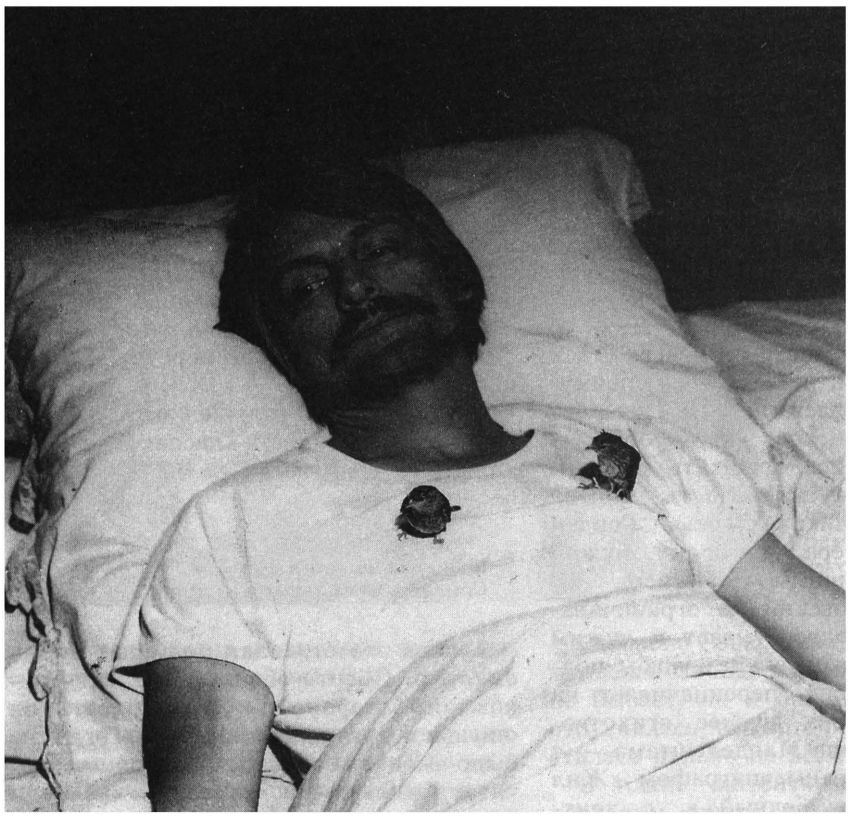
[1] Статья была написана до смерти Арсения Александровича Тарковского, который скончался в июне 1989 года.— *Ред.*

однако, отвергает жертвенные претензии сестры как необоснованные.

Впрочем, некрологические настроения — неотъемлемая черта лирики всех «кротов» этого поколения. Мария Петровых, к примеру, пишет: «Судьба за мной присматривала в оба, чтоб вдруг не обошла меня утрата. Я потеряла друга, мужа, брата, я получила письма из-за гроба». Однако ни у кого из них нет такого обилия некрологических стихов, как у Тарковского: он — плакальщица этого трагического поколения, которое жило «на самой слезной из земель» — таково ощущение Тарковским России.

Я пишу сейчас сдвоенную, совмещенную статью о фильме Андрея и стихах Арсения Тарковских — напоминаю об этом не только читателю, но и самому себе.

Андрею Тарковскому в «Зеркале» — с несомненной подсказки отца — удалось, однако, больше, чем тому: круто разомкнуть личную судьбу в направлении исторического времени, драматизм одинокой индивидуальной жизни вывести в историческую ситуацию, когда вторая мировая война и окружающие ее с обеих сторон сталинские годы, предшествующие и последующие, словно подтверждают невозможность благополучия, а тем более счастья, на этой зачумленной земле; обнаружить бесконечную удаленность покоя от человеческой судьбы, сжатой, стиснутой, блокированной кольцами трагедии, будто цель этого страшного времени, если таковая была у него и если улавливаема словами, — испытать человека на прочность, открыть границы человеческого мужества, пределы его физической и социальной выносливости. Ибо «человек есть испытатель боли. Но то ли свой ему неведом, то ли ее предел» —



«Зеркало». Кадр, не вошедший в окончательный вариант фильма. А. Тарковский в роли автора

это стихи, только не Тарковского, а Бродского.

Фильму «Зеркало» предпослан эпиграф — врач-гипнотизер излечивает мальчика от заикания:

— Ты сейчас будешь говорить громко и четко, свободно и легко, не боясь своей речи и своего голоса. Повторяй за мной: «Я могу говорить».

Как это похоже на нынешние уроки гласности, когда бывшие лжецы, бывшие эзопы и бывшие молчальники учатся говорить правду, только правду и ничего кроме правды.

А в фильме Андрея Тарковского происходит чудо — не только с мальчиком-заикой, который первый раз услышал строй и гармонию своей речи, но и с самим режиссером, который, пьянея от свободы и упиваясь ею (задолго до остальных) полностью доверился внутреннему голосу — впервые в своей творческой практике.

С самого начала — и уже на весь фильм — у сына разногласие с отцом — тот учился всю жизнь молчать и постулировал своей музе немотство не только из пиетета перед тютчево-мандельштамовой моделью, а прежде всего из страха перед словом, которое ведет не только к истине, но и одновременно к тюрьме, точнее — к истине, но через тюрьму, а то и смерть: так что не душа прикладывала палец к губам, а кромешный советский страх. И недаром за кадром звучат сразу же два голоса — голос артиста Иннокентия Смоктуновского, который озвучивает невидимого и автобиографического героя фильма, и голос поэта Арсения Тарковского, чи[тающего] свои стихи,— два эти героя, [отец] и сын, сопоставлены, а не отождествлены. Это фильм о сходстве, которое оказывается мнимым и поверхностным, о случайных совпадениях и фиктивных дублях. Молодая женщина смотрит в старое, потрескавшееся зеркало, но видит в нем не себя, а старую женщину, какой она станет через несколько десятилетий.

Фильм движется смещенно по отношению к хронологии своей фабулы, которая выстроена пунктиром, с пропусками, недоговоренностями,— фильм «Зеркало» обращен к зрителю иными эстетическими компонентами. Поэтому и календарь Андрей Тарковский выстраивает в фильме свой собственный, особый, метафорический. Вот уже взрослым, вспоминая, Алексей спрашивает у матери, когда их бросил отец — в тридцать шестом или тридцать седьмом году? Оказывается — в тридцать пятом. Так что напрасно неверная память Алексея соединила уход отца с трагическим ходом советской истории. Напрасно? А может быть, в этой аберрации памяти, в этом хронологическом уклоне от факта свой смысл, и благодаря ошибке «мнемозиниста» (прошлокопателя) удается драматизм женской судьбы вывести в историческую ситуацию, когда тридцать седьмой год обрушился на человека как смерч и словно подтвердил в глобальном масштабе личную трагедию героини фильма.

Точка схода мемуаров и летописи, драмы личной и драмы всеобщей, документа и искусства — эпизод в типографии, когда воображаемая корректорская ошибка приводит героиню к самому краю пропасти. Этот эпизод снят в ассоциативно-эзоповом ключе — как иначе понять женщину, для которой корректорская ошибка значит больше, чем уход любимого мужа?

Этот безумный бег по ливневому городу, а потом по бесконечным типографским цехам — и отчаяние, и ужас, и страх: какая ошибка могла привести героиню в такое состояние? Андрей Тарковский так и не указывает конкретную причину этой центральной сцены своего фильма, и ни один советский зритель не поставит ему это в упрек, легко помещая в эту кроссвордную клетку соответствующий пример на собственное усмотрение, а было их превеликое множество. К примеру, я мгновенно вспомнил корректорскую ошибку в армейской газете времен войны, когда в слове «главнокомандующий» выпала буква «л» и редактор пошел под военно-полевой суд...

Так что героине фильма есть отчего волноваться, и портреты Сталина, разве-

шанные в цехах, живо напоминают об угрозе, нависшей над нею за роковую ошибку в суперответственном издании,— «Краткий курс»? Сочинения Сталина? Биография вождя?

А секрет в том, что никакой ошибки не было, и когда героиня фильма в этом убеждается, она упрямо твердит:

— Но я же сама видела, собственными глазами...

Это очень сильный режиссерский ход Тарковского-младшего.

Страх создает вполне реальную ситуацию, более реальную, чем реальность — и потому, что у страха глаза велики, и потому, что из всех наших чувств страх — самое действенное. К тому же у страхов есть страшное свойство — они сбываются. Поколение Арсения Тарковского убедилось в этом сполна, да и поколению Андрея Тарковского это отлично известно.

Здесь у отца с сыном спора нет.

Но вот что поразительно — Арсений Тарковский скрыл это чувство, в то время как Андрей Тарковский его обнаружил.

Было бы нелепо вообразить, что сыновья заражены этим отвратительным чувством в той же мере, что и отцы. Потому и обречена была хрущевская оттепель, а у нынешней есть надежда выжить...

Причем степень страха у старшего поколения так велика, они полонены и гипнотизированы им, связаны по рукам и ногам, страх им запечатал уста на всю жизнь, и страх не дает им говорить о страхе.

Андрей Тарковский оказался смел настолько, что мотив страха сделал композиционным зеркалом своего фильма.

В этом фильме зеркально все — от названия до сюжета, от эстетики до судеб. Само зеркало как таковое несет многочисленные функции, но сверхфункция, сверхзадача этого полисемичного образа — отразить время, физическое и историческое одновременно. Здесь сталкиваются две противоположные идеи: идея времени — идея движения и изменения, и идея зеркала — идея неподвижности и повтора. Отсюда образы старых, потрескавшихся, разбитых зеркал. Время изменяет даже зеркала, время меняет изображение в зеркале, время изнашивает человека — в том числе лицевой его образ, отраженный в зеркале. Время — это прогнивший сруб колодца, на котором тридцать лет назад сидела молодая женщина. Время — это куски штукатурки, отлетающие от потолка и медленно, как во сне, падающие вниз. Время — это стриженный под нулевку мальчишка, высокими «невесомыми» шагами поднимающийся на крыльцо деревенского дома: он пытается открыть дверь — и никак, а уходит — дверь открывается сама. Время — это сон, это память, это воспоминание, которое невозможно вызвать насильно и от которого невозможно и нечем заслониться.

Старая женщина не узнает внука, и внук не узнает ее; она живет воспоминаниями — живет в том своем времени, которого сейчас уже нигде нет, но для нее есть, и в конце фильма старая женщина идет с мальчиком, с тем самым Алешей, которого тоже уже нигде нет, есть взрослый человек, и между ним и его матерью — стена времени.

Разрозненные звенья памяти, соединить которые может только искусство.

Время — это воспоминание, память — это метафора.

«Почему ты приходишь ко мне только когда мне плохо?» — спрашивает беременная женщина бросившего ее мужа, и ее сон о его возвращении — это обморок памяти, обморок времени, это возврат прошлого, такой желанный и такой невозможный наяву...

И вот уже современный мальчик, Игнат, попадает в дом отца, за столом сидит женщина и пьет чай, и вся она — словно цитата со старинного полотна. Она просит мальчика раскрыть переплетенную тетрадь и прочесть то, что отчеркнуто красным карандашом. И Игнат читает этот трудный, взрослый, философский текст:

«Нет сомнения, что Схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих

событий, которые ее потрясли, но у нас было особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех... Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человек с предрассудками — я оскорблен, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал».

До какой же степени отчаяния надо было дойти Андрею Тарковскому, чтобы наперекор процитированным им в фильме словам Пушкина «переменить отечество»!

Не станем удивляться, почему столь ответственный, ключевой и концептуальный текст поручен мальчику,— важно, чтобы зритель услышал это письмо как бы впервые, чтобы удивился глубине и длительной злободневности пушкинского размышления о печальной судьбе России по сравнению с остальной Европой. Вспомним — ведь в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве» детям также даны весьма ответственные идейные поручения...

Эффект этого чтения сильнейший — устами младенца и в самом деле глаголет истина.

И поразительно — мальчик кончает читать, медленно поднимает глаза, словно требуя разъяснений, которые не излишни и нам, зрителям, ибо здесь есть о чем подумать, о чем поспорить, и было бы куда как печально прервать эти размышления. Но женщины уже нету, как будто бы ее и не было, мальчик подходит к столу — нет даже стакана, из которого она только что пила чай, есть только на блестящей, полированной поверхности стола влажное (потное) пятно от горячего стакана, но и оно на глазах мальчика исчезает, испаряется, и брошенные, покинутые автором фильма, мы остаемся наедине с собственными раздумьями.

Время — это в том числе и влажное (потное) пятно от стакана чая, исчезающее на наших глазах.

Время — это вопросы, которые ставит перед человеком его мир, окрестный и внутренний:

> Не я пять чувств, как пятерню Фома,
> Вложил в зияющую рану мира.
> А рана мира облегла меня,
> И жизнь жива помимо нашей воли.

Андрей Тарковский досказал своего отца.

Субъективная кинокамера Андрея Тарковского показывает объективную, историческую судьбу советского человека, на плечи которого было возложено слишком много — не по человеческим силам.

Как в зеркале, мы узнаем в этом фильме растянутое на несколько поколений наше время.

Такова природа и суть невидимого автопортрета двоих в фильме «Зеркало».

Нью-Йорк

Л. Лазарев

На съемках и после съемок...

Воспоминания об Андрее Тарковском

В дни наступившей после XX съезда партии «оттепели» «Мосфильм», резко увеличивший количество выпускаемых лент, разделился на несколько творческих объединений — предполагалось, что со временем каждое из них обретет свое лицо, свою художественную программу. Два объединения — экспериментальное и так называемое писателей и кинематографистов — претендовали на большую по сравнению с другими самостоятельность (творческую и экономическую) и более тесную связь с литературой, с той ее частью, которая сразу же откликнулась на происходившие в общественной жизни страны перемены. В сценарно-редакционную коллегию и художественный совет объединения писателей и кинематографистов вошло несколько прозаиков, представлявших новую послесъездовскую литературу, был приглашен туда и я.

В сущности эти объединения были в кино теми первыми ласточками, которые, по свидетельству пословицы, весны не делают. «Оттепель» в искусстве была недолгой, вскоре, еще при Хрущеве, после памятных людям моего поколения встреч тогдашних руководителей партии и правительства с представителями творческой интеллигенции задули снова ледяные ветры, вернулись свирепые морозы. Из пословицы не узнаешь, что бывает с теми первыми ласточками, которые опережают весну. Наверное, их, как правило, ждет печальная судьба, им не суждено дожить до настоящего тепла. Через несколько лет было задушено (прошу прощения, «реорганизовано») экспериментальное объединение, наше прожило больше, но постепенно была сведена на нет дарованная ему при создании ограниченная автономия, и оно стало таким же бесправным, как все прочие, ничем от них уже не отличалось. Но на первых порах, опьяненные запахом весенней свободы, мы развили бурную деятельность, строили заманчивые, много обещавшие планы, горячо отстаивали интересные замыслы, пробивали острые сценарии. Естественно, что к нам потянулись молодые талантливые режиссеры, искавшие понимания и поддержки.

В те дни, когда у нас еще не иссякли радужные надежды и пылкий энтузиазм, и пришел в объединение Андрей Тарковский. Я не был до этого с ним знаком, но видел поставленное им «Иваново детство». Фильм произвел на меня большое впечатление, хотя образным строем и даже пафосом своим лента отличалась от литературной первоосновы — замечательного рассказа Владимира Богомолова «Иван». Я очень любил этот рассказ, в воображении моем рисовалась совсем другая экранизация, другой фильм, и то, что я увидел на экране, поначалу вызвало у меня сильное внутреннее сопротивление, но постепенно оно было сломлено талантом режиссера, я принял его трактовку. Запомнилась мне и актерская работа Тарковского, очень

точная и выразительная, в фильме «Застава Ильича», еще не оконченном, над которым Марлен Хуциев продолжал колдовать. Поэтому, увидев однажды Тарковского в ЦДЛ, я сразу же узнал его. Кажется, это была встреча Нового года. Большая компания молодых людей лихо отплясывала один из входивших тогда в моду танцев — кажется, твист. Тарковский в этой группе выделялся, он танцевал с таким темпераментом и изяществом, с таким органичным артистизмом, что один за другим танцующие отходили в сторону, чтобы полюбоваться им, образовался круг, в котором какое-то время он танцевал один. И этот новомодный танец, в котором прежде я не находил ничего привлекательного, показался мне прекрасным. До сих пор эта сцена стоит у меня перед глазами.

Тарковский пришел к нам с уже готовым, принятым в каком-то другом объединении сценарием «Андрея Рублева». Что-то там не сладилось — то ли вдруг осложнились отношения, то ли не было возможности в ближайшее время — забит был план — запустить фильм в производство, и дело откладывалось на неопределенный срок. Потом с Андреем мы никогда об этом не говорили, и я не знаю, что случилось на самом деле. Состоявшееся у нас обсуждение в известной степени было формальным: чтобы запустить фильм в производство, полагалось обсудить и снова одобрить сценарий. Сценарий всем нравился, говорили главным образом комплименты, немногие критические замечания не носили обязательного, категорического характера. Тарковский (насколько я помню, его соавтор Андрон Кончаловский на обсуждении не присутствовал) произнес в конце довольно длинную и вполне миролюбивую речь (потом это бывало далеко не всегда, некоторые замечания при обсуждении сценариев «Соляриса» и «Зеркала» выводили его из себя, он встречал их в штыки, не соблюдая никакой дипломатии), говоря в основном о том, как, где и кого он собирается снимать, Затем после обсуждения возник разговор о редакторе фильма, у него спросили, кого бы он хотел видеть на этом месте, к моему удивлению, он назвал меня, человека, с которым до этого не сказал и двух слов. Почему, не знаю — может быть, ему показалось мое выступление на обсуждении наиболее близким его представлению о художественном строе будущего фильма, а может быть, кто-то порекомендовал меня. Я ведь уже занимался этим делом — был редактором фильма «Пядь земли», экранизации, которую делали по одноименной повести Григория Бакланова Андрей Смирнов и Борис Яшин.

Так судьба на десять лет свела меня с Андреем Тарковским — я был редактором не только «Андрея Рублева», но и «Соляриса» и «Зеркала». «Сталкера» Тарковский делал уже не в нашем объединении, ушел в другое, обидевшись на наше руководство, недостаточно решительно отбивавшее атаки Госкино на «Зеркало»...

Тарковского — мы с ним объяснились после обсуждения — устраивало то, как я понимаю свои обязанности, я сказал, что, наверное, не всегда буду говорить ему приятное и радовать его, но мои замечания и советы есть выражение моей точки зрения, они не имеют никакого отношения к тому, что думают о его сценарии на студии и в Комитете, они для него не обязательны, он принимает лишь те, которые кажутся ему резонными, пойдут, на его взгляд, на пользу вещи. Потом, случалось, мы с ним спорили, иногда горячо, но ни конфликтов, ни желания разойтись, что сделать было легче легкого, потому что союз наш был абсолютно добровольным, у нас не возникало.

Самый трудный и долгий спор произошел у нас в связи со сценарием «Зеркала» (первоначально он назывался «Белый, белый день»), который Тарковский писал вместе с Александром Мишариным. В основе своей сценарий был автобиографическим, он строился на воспоминаниях Тарковского о детстве, семье, о некоторых обстоятельствах взрослой его жизни. Сложным был задуман образный строй будущего фильма:

игровые эпизоды должны были перемежаться хроникой — она становилась панорамой времени, в которую вписана судьба героя, история его семьи (кстати, хронику Тарковский раскопал поразительную); стихам Арсения Тарковского (Андрей хорошо знал и любил стихи отца) предназначалась функция лирического лейтмотива вещи. Все это затем было осуществлено.

Но по сценарию в фильм должно было войти еще большое интервью с матерью Андрея, снятое скрытой камерой. Это интервью вызвало у меня решительные возражения. Во-первых, я считал, что такая прямая «расшифровка» автобиографического ядра сюжета пойдет произведению во вред, будет направлять интерес зрителей не в ту сторону. Во-вторых, мне казалось этически невозможным снимать собственную мать скрытой камерой — это все равно что тайком за ней подглядывать, да и многие вопросы интервью меня коробили. Тарковский же на этот раз никак не мог взять в толк, что меня отвращает от его замысла. Из-за того, что он не понимает вещей, казавшихся мне совершенно ясными, я горячился больше обычного. В конце концов Тарковский от этой идеи отказался — не важно, внял ли он возражениям, быть может, не я один их высказывал, или объем ленты не позволил реализовать первоначальный замысел,— я убежден, что это пошло на пользу фильму. Но спорили мы на этот раз долго, видимо, по каким-то причинам непросто далось ему решение...

По правде говоря, я считал, что обязанности редактора «Рублева» не потребуют много времени и сил, не будут обременительными. Сценарий, на мой взгляд, не нуждался в мало-мальски существенных переделках. Иные эпизоды не совсем удовлетворяли Тарковского, мы, подробно обсудив их, выясняли, что в них «дребезжит» и как их нужно исправить, чтобы избавиться от фальшивых мест. Два или три раза встречались, все это обговорив в деталях. А затем группа отправилась в экспедицию — натурные съемки велись во Владимире, Суздале и их окрестностях. Через какое-то время позвонил из Владимира Андрей и попросил приехать, чтобы посмотреть отснятый материал. «А об остальном,— что он имеет в виду, я не понял,— мы поговорим здесь».

Я приехал вечером во Владимир, отыскал гостиницу, которую назвал Тарковский. В вестибюле, откуда был вход в ресторан, шла дикая пьяная драка, несколько милиционеров пытались растащить клубок дерущихся. Я подумал о неприятностях, которые могут быть у Тарковского, если в этом мордобойном выяснении отношений принимает участие кто-нибудь из съемочной группы (директором картины была Тамара Огородникова, превосходный организатор и прекрасный человек, но могла ли она женской рукой держать в узде вот такой контингент). «Нет, не наши,— сказал Тарковский.— Это здесь частенько бывает. Наши тоже иногда напиваются, но до драк, слава богу, пока не доходило». Мы кое-как поужинали в гостиничном ресторане. «Без опасности для жизни,— предупредил Андрей,— есть здесь можно только яичницу или яйца всмятку».

Я вспоминаю об этих малопривлекательных деталях удручающего командировочного быта, чтобы читатель представил себе, в каких условиях шла работа в экспедиции, а ведь от режиссера съемка требует немалого физического напряжения, предельной сосредоточенности, отличной творческой формы — потом никому из зрителей нет дела до того, что ему не удалось выспаться — до поздней ночи под окнами наяривал ресторанный оркестр, что он не успел позавтракать — в буфете была тьма народу, что его вывела из себя беседа с не подготовившим необходимый реквизит ассистентом, в ответ на все замечания тупо повторявшим: «А чего такого...»

В работе Тарковский был человеком совершенно безоглядной, ни с чем не считавшейся целеустремленности. В один из моих приездов я увидел, что весь он в ссадинах и кровоподтеках, замазанных йодом, заклеенных пластырем. Я спро-

сил у Огородниковой, что случилось. «Он надумал проверить, что за лошади отобраны для съемки,— рассказала она.— Лошадь оказалась горячей, понесла, сбросила его. Мы оцепенели от ужаса. Выглядел он кошмарно — весь в крови, бледный, как смерть. Но съемки не отменил, сколько мы его ни уговаривали, ни за что,— стали снимать. Потом прямо со съемочной площадки отвезли его в больницу: опасались переломов, сотрясения мозга».

В одном из местных кинотеатров поздно вечером после окончания сеансов мы посмотрели отснятый материал. Часть его уже была отобрана, а часть была еще в дублях. Тарковский, советуясь с оператором Вадимом Юсовым (замечу здесь попутно, что это был, по-моему, лучший оператор из всех, с которыми работал Тарковский, понимавший его как никто другой), выбирал из дублей самые выразительные. Какими-то кадрами он был доволен больше, какими-то меньше, какие-то его огорчали, видимо, то, что он хотел, не совсем получилось. Но эти тонкости были мне недоступны, на меня материал произвел большое впечатление. Далекая история была у Тарковского лишена привычной для исторических фильмов условности, экзотики, декораций (ведь прежде даже натура обычно снималась так, что становилась на экране декоративной), красивых, полных многозначительности жестов и не менее красивых и многозначительных фраз, предназначенных исключительно для потомков, потому что в реальной жизни им нет места. Это был принципиальный и последовательный отказ от той театральной или, если угодно, «оперной» традиции в историческом кинематографе, которая была доведена до высочайшего совершенства Эйзенштейном в «Александре Невском» и «Иване Грозном».

Тарковский исповедовал иную эстетику: он снимал жизнь обыденную, поэтому в чем-то даже похожую на нашу, снимал так, словно бы каким-то чудом, какой-то волшебной скрытой камерой ему удалось сквозь толщу веков подсмотреть, как его герои жили на самом деле, жили, а не разыгрывали в поучение потомкам назидательные исторические сцены. Никаких эффектных поз и звонко-дидактических фраз, по сложившейся в театре и в кино традиции обязательных для исторических персонажей, ничего такого, что превращало бы некогда существовавшую жизнь с ее горем и радостями, бедами и страстями, физическими и духовными страданиями, бытовыми неурядицами в некое подобие спектакля, в котором раз и навсегда распределены и как по нотам разыграны роли, в котором добро и зло распознаются без всякого труда с первого взгляда, поскольку за ними прочно закреплены хорошо известные всем ситуации, типажи, даже жесты.

Когда «Рублев» уже был окончен и Тарковский готовился снимать «Солярис», он говорил в одном интервью: «Мне представляется, что в кино главная задача состоит в том, чтобы достигнуть максимальной непосредственности, видимой непроизвольности изображения, то есть, условно говоря, безусловной реалистичности повествования... Картина должна быть предельно простой по форме, ни в коем случае не удивлять разного рода фокусами и трюками, так называемой зрелищностью или настырной «выразительностью кадра». В этом суть его эстетики, так были сняты потом и «Солярис», и «Сталкер» — ничего специально, нарочито фантастического, никакой «машинерии», никаких стереотипов этого жанра.

«Мне бы хотелось так снять «Солярис»,— говорил Тарковский в другой раз,— чтобы на экране не возникало экзотики (технической, я имею в виду). ...Если, скажем, снять прилунение, как посадку пассажиров в трамвай в современном фильме, то все станет на свои места. Надо психологически создать для персонажей не экзотическую, а реальную, привычную среду. Подробное же разглядывание технологических процессов будущего превращает эмоциональный фундамент фильма как художественного явления в мертвую схему, претендующую на правду, которой нет и не может быть».

Недавно я смотрел документальный фильм о Чернобыле, показывали, как сегодня выглядят выселенные, мертвые села — до чего же это похоже на «зону» в «Сталкере». Запустение, вдруг, в один момент прервавшаяся жизнь, трупы когда-то служивших людям вещей. Наверное, получилось это само собой, но если документалисты даже намеренно снимали «под Тарковского», показательно, что обратились они именно к нему, а не к какому-то другому образцу. Тот же эстетический принцип воплощен и в «Зеркале» уже на совершенно ином материале, там воссоздается наша действительность, наше время — предвоенные годы, война, сегодняшний день. Включение в фильм хроникальных кадров было серьезнейшим испытанием «безусловной реалистичности» игровых эпизодов фильма, она оказалась самой высокой пробы, именно поэтому и стало возможным, произошло органическое соединение документального и игрового.

«Солярис». Рабочий момент

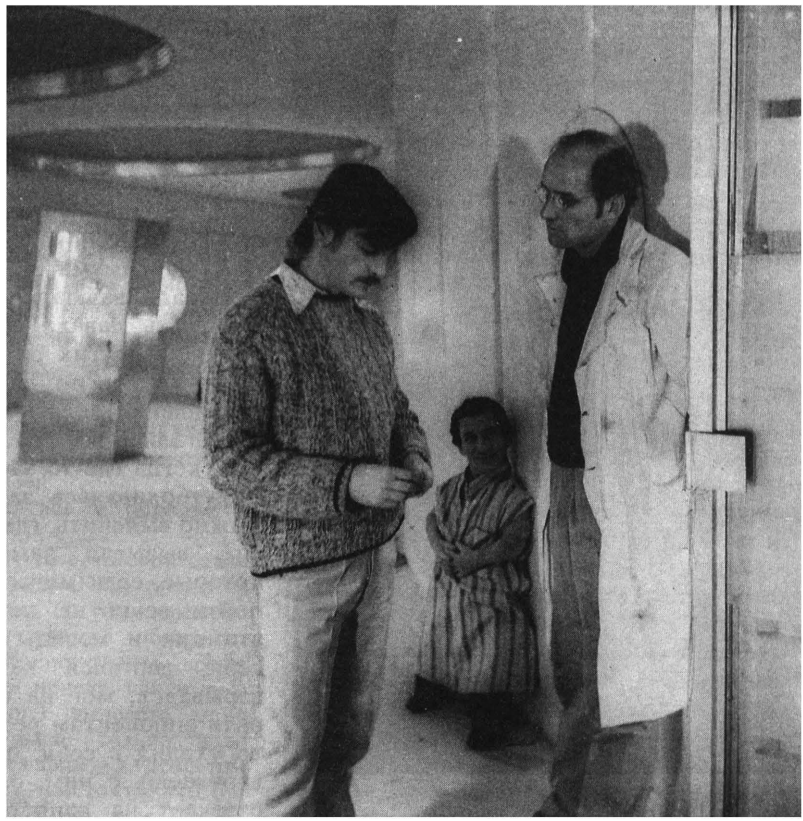
После того как мы посмотрели материал «Рублева», еще там, в пустом зале кинотеатра, Тарковский заговорил о том, что заставило его позвонить мне и попросить приехать во Владимир; он раньше молчал, потому что я до этого разговора должен был посмотреть материал, иначе я бы по-настоящему не понял, что сложилась довольно трудная ситуация, сказал он. Если продолжать снимать так, как снят только что увиденный мною материал (а он убежден, что только так нужно снимать и дальше, что темп изображаемой в картине жизни, степень насыщения ее подробностями он нащупал правильно), то метража, установленного для двухсерийного фильма, никак не хватит. Выход один — сокращать сценарий. Остановить для этого съемки нельзя — план, смета, уходящая натура. Придется заняться сокращениями, не прерывая съемок. И просто купюрами тут не обойтись, можно искалечить фильм, надо будет некоторые эпизоды переписывать, объединять, вместо двух или трех найти один, вбирающий их смысл.

Этим мы и стали заниматься, для этого я несколько раз приезжал во Владимир на субботу и воскресенье. Работали вечерами, после съемок, засиживаясь до глубокой ночи. Как-то повезло, то ли из-за непогоды, то ли, как нынче говорят, по техническим

причинам нельзя было снимать, для группы был объявлен выходной день — Андрей поэтому не был так вымотан, как всегда, и дело шло у нас быстрее. Иногда в наших бдениях принимал участие спокойный, рассудительный Юсов — полная противоположность горячему, заводному, нервному Тарковскому.

Вдвоем или втроем мы ломали голову над тем, чтобы без серьезных по-

он стремился к полноте выражения своего мировосприятия, своих раздумий о нашем прошлом и настоящем, о призвании художника в этом жестоком мире. Я лучше осваивал язык, на котором он изъяснялся как режиссер,— это был действительно язык кино, рожденный специфическими особенностями этого искусства, использующий его возможности, освобождающийся от литературщины и театральщины.



«Солярис»
Рабочий момент

терь сократить сценарий, прикидывали и так и эдак, что-то предлагали, чтобы тут же выслушать возражения и отказаться от предложенного, заходили в тупик и с трудом выбирались из тупика, подхватывали удачную мысль, спорили. Было очень интересно, я во всяком случае все лучше понимал замысел Тарковского — это была не одна мысль, не одно чувство, а довольно сложное переплетение мыслей и чувств,

Мы запирались в номере у Тарковского, он просил без крайней нужды в эти часы его не беспокоить, не отвлекать. В обычное время чуть ли не каждую минуту раздавался стук в дверь — приходили с просьбами, советами, жалобами, новостями, нередко он сам приглашал к себе кого-нибудь из актеров или сотрудников — что-то заранее объяснить, о чем-то договориться, на съемочной площадке для этого не всегда

можно было выкроить время, а может быть, о каких-то вещах он не хотел говорить на людях.

Утром вместе со всеми я отправлялся на съемочную площадку — из любопытства, никакого дела у меня там не было. Нет, я уже до этого немало времени провел на съемках, видел, как снимается кино, меня привлекал не сам процесс, меня занимало, как работает Тарковский. Я поражался неиссякаемому запасу физических и душевных сил у него, на площадке он был всегда собран, энергичен, ничего не упускал из виду. В нем был столь мощный заряд внутренней энергии, такая самозабвенная одержимость творчеством, что это не могло не заражать, не увлекать за собой работавших вместе с ним, под его началом людей. Его хорошо понимали актеры (а может быть, он отыскивал таких хорошо понимающих, чего он от них добивается, а потом они переходили у него из фильма в фильм) и те, кто составлял костяк съемочной группы. Но, естественно, случалось, что-то не клеилось. Тогда он, казавшийся таким нетерпеливым, проявлял редкое терпение и упорство. Он не понукал, не торопил, не раздражался, снова и снова объяснял актеру, что от него требуется, в чем внутренний смысл сцены, которую тот должен сыграть, и что именно и почему у него не получается. И никогда не шел на компромиссы, когда вроде бы можно уже снимать, неизвестно, удастся ли добиться лучшего, да и времени в обрез, вот-вот тучами затянет солнце, и снимают кое-как. Андрей же продолжал, не зная усталости, репетировать, не отступал, пока не достигал намеченного максимума.

Андрей Тарковский на съемках «Соляриса»

Накапливавшаяся у него душевная усталость давала себя знать в другое время, в других ситуациях, когда надо было ходить по кабинетам, «выбивая» разрешение делать новый фильм, когда отвергались все его замыслы-предложения, когда где-то застревала или кем-то отфутболивалась заявка — и не всегда можно выяснить, где и кем, когда сценарий вызывал замечания начальства, которые, если мягко говорить, не могли пойти вещи на пользу. Вот тогда, в эти дни и месяцы он то выходил из себя, дергался как от тика, легко взрывался, мог на обсуждении наговорить оппонентам резкостей, то мрачнел, то уходил в себя, отключался — разговариваешь с ним, он вежливо слушает, отвечает на вопросы, но не покидает ощущение, что мысли его где-то совсем далеко, что он не может избавиться от их гнета.

Однажды в такое смутное для него время он вдруг сказал как о последней надежде обрести свободу и покой, что хотел бы, не помню, снять или купить избу в заброшенной деревне, постоянно жить там, развести огород и в нужде кормиться с него. Он развивал свою идею с мальчишеской наивностью и конкретностью — так подростки иногда

считают, что все их планы осуществятся, если у них будет велосипед или мотоцикл. Андрей считал, что все упирается в газик-вездеход, без него не добраться и не выбраться из деревни — бездорожье, а эти машины частным лицам не продают, может быть, исхитрившись, удастся достать списанную в каком-то районном учреждении или колхозе — ему обещали — и отремонтировать ее.

Не знаю, удалось ли ему осуществить свою мечту об избе в глухом углу и газике, но как-то — если я не ошибаюсь, это было в пору, когда должен был утверждаться сценарий «Соляриса»,— я получил от него письма из глухого угла, о чем свидетельствовал обратный адрес: Рязанская область, Шиловский район, почтовое отделение Желудево, деревня Авдотьинка, Епихиной О. М., для Андрея Тарковского. Я приведу это письмо, в нем слышится та тоска, которая охватывала Андрея из-за нарочитых проволочек, вставляемых палок в колеса, непременных спутников того, что называется «прохождением» сценария и что ему досталось полной мерой:

«Дорогой Лазарь Ильич!

Надеюсь, что у Вас все в порядке и дома, и с делами.

Сегодня 1 сентября — то есть срок сдачи второго варианта сценария. Очень прошу — поторопите Огородникову (к тому времени она стала директором нашего объединения.— *Л. Л.*): так страшно терять время на какие-то ожидания. Я приеду, как только Вы (или Тамара Георг.) вызовете меня телеграммой. Нам с Вами только надо будет поговорить полчаса перед Худсоветом (или накануне). И еще — настоять, что будет, я думаю, несложно, на том, чтобы на Худсовете были все члены Худсовета. И прекрасно было бы, если бы на нем не было Х (это тайна для членов Худсовета.— *Л. Л.*).

Жду известий.

Ваш Тарковский».

Когда я посмотрел материал «Рублева», я сказал Тарковскому, что судьба фильма будет непростой,— так мне кажется. «Почему?» — спросил он с некоторым удивлением, похоже было, что это ему в голову не приходило. Подобного изображения истории кинематограф не знал, далеко не всем оно будет доступно, не все смогут принять его, это ведь все равно что освоить новый алфавит,— так примерно ответил я. Андрею не показались мои опасения серьезными. Он рассчитывал на здравый смысл и естественный вкус зрителей. Любой фильм, самый простой и самый сложный, не может быть по душе всем, кто-то его принимает, кому-то он чужд, кого-то оставляет равнодушным, так было всегда, сказал он. Но ни мне, с некоторой тревогой думавшему о будущей встрече картины с широким зрителем, ни тем более Тарковскому, настроенному беззаботно, и в голову не могло прийти, какая каша заварится вокруг «Рублева».

Сначала в Комитете по кинематографии Тарковского поздравили с успехом, но затем, через несколько дней, поздравления были взяты назад. Фильм посмотрели где-то «на дачах», он не понравился, и пошло-поехало. Картина была непонятна — значит, в ней скрыта крамола. Ни эстетический вкус, ни знание истории у тех людей, что выносили приговор фильму, не соответствовали его уровню, их недоумение и недовольство выразились в привычной для них форме идеологических обвинений: в картине очернена наша история, злонамеренно не показана Куликовская битва, опорочен русский народ, искажен образ Рублева и т. п. Тарковского стали вызывать на ковер в разные инстанции, уличать в идеологических грехах, в недостатке патриотизма, в натурализме, требовать переделок. Правда, переделки — это была еще не высшая мера наказания, когда ленту сразу же отправляли на полку, оставался какой-то шанс пробиться на экран. Да и переделки бывали разными: в одних случаях произведение уродовалось до неузнаваемости, а иногда можно было откупиться не слишком дорогой ценой — выбросить не очень существенный эпизод, заменить две-три вызвавшие начальственный гнев реплики, в общем, имитировать видимость старательной деятельности по реализации руководящих критических замечаний.

Но в случае с «Рублевым» ситуация была совершенно безнадежной, не оставалось ни малейшей надежды, что поправками можно снять высказанные «на самом верху» и спускавшиеся со ступеньки на ступеньку бюрократической лестницы претензии,— недовольство начальства было вызвано общей картиной жизни, бесстрашной правдой, отношением автора к прошлому, а не какими-то отдельными эпизодами. Даже если бы Тарковский захотел пойти на компромисс, бросить какой-то кус начальству, он все равно не мог бы его удовлетворить, ведь конкретных замечаний в сущности не было, цеплялись то к тому, то к другому, твердым и неизменным было только общее осуждение фильма.

Тарковский не пересказывал в подробностях — во всяком случае мне,— что ему внушали в разного ранга начальственных кабинетах, наверное, там шла «ретрансляция» одних и тех же идеологических обвинений. Говорить об этом было тошно. Но об одной встрече — с тогдашним первым секретарем МГК — рассказал, видимо, потому что она его поразила — все это было уже похоже на фарс. «Когда была прокручена обычная пластинка с песнями, которые я уже много раз слышал, он вдруг сказал, словно поймав меня наконец с поличным: «Вот у вас, Андрей Арсеньевич, в конце фильма на иконы Рублева хлещет дождь (все, кто смотрел ленту, помнят этот финал — переход от фресок и икон Рублева к прекрасной, гармоничной картине природы: луг, пасущиеся на нем лошади.— *Л. Л.*), вы же этим хотели сказать, что и теперь, как в прошлом, не берегут произведения искусства». Андрей развел руками: «Кажется, в первый раз за время всех этих проработок я разинул от изумления рот».

На экран «Андрей Рублев» пробился довольно необычным способом. Кажется, еще до того, как фильм твердо лег на полку, его по недосмотру продали за рубеж, там начали картину показывать, она имела большой успех, в 1969 году получила на Каннском фестивале очень престижную премию Международной ассоциации кинопрессы, о ней восторженно писали газеты и журналы. Разумеется, зарубежные — наши молчали. Успех за рубежом фильма, не выпущенного у нас,— это был все-таки из ряда вон выходящий скандал, который надо было как-то замять. И в минуту благодушия начальство, видимо, махнуло рукой: пусть идет, большого вреда, пожалуй, не будет, потому что кого может увлечь эта скука, а какие-то деньги из затраченных на постановку фильма вернутся в казну.

По этой же колодке (сначала поздравляли — правда, с каждым разом все осторожнее и прохладнее, опыт «Рублева» не прошел даром, потом, после отрицательных отзывов с «дач», требовали переделок, мурыжили выпуск на экран) все происходило и с «Солярисом», и с «Зеркалом», разве что разворачивавшиеся кампании отличались продолжительностью, накалом и характером «оргмер».

«Зеркало», например, разрешили в Москве показывать в одном кинотеатре — билеты раскупались на неделю вперед. Помню, как в Комитете, когда принимали «Зеркало», навалились на ту сцену, где матери героя померещилось, что она просмотрела в каком-то собрании сочинений опечатку,— ужас ее выражал страшную атмосферу той поры, которую назвали тридцать седьмым годом. Почему-то выступавшие решили, что речь идет о собрании сочинений Сталина — в их глазах это усиливало идеологическую зловредность эпизода, Сталин к тому времени снова обрел положение персоны если не священной, то во всяком случае неприкосновенной. Когда это повторилось в третий раз со ссылкой: «Как здесь уже правильно говорили...», я дал короткую справку: «Действие в этом эпизоде происходит в довоенное время. Первое и единственное, не законченное из-за смерти автора собрание сочинений Сталина выходило после войны». Минутное замешательство, Андрей начинает громко смеяться — чего в этот момент из дипломатических соображений делать, конечно, не следовало...

Постановка «Соляриса» стала на практические рельсы лишь после того, как закончилась эпопея с «Рублевым», а продолжалась она почти пять лет. До

этого все хлопоты Тарковского о новой постановке были безуспешны, дело с мертвой точки не сдвигалось. Тарковский предлагал в разных инстанциях добрый десяток всевозможных замыслов, среди них было несколько экранизаций классики. Как-то он даже показал мне список того, что хотел бы ставить. Там были экранизации рассказов Гофмана, «Житие протопопа Аввакума», «Ариэля» А. Беляева. На первом месте, по иерархии его собственного интереса, была экранизация «Бесов». Но здесь он на разрешение не рассчитывал, предлагал по принципу: а вдруг проскочит, чем черт не шутит... В какой-то момент даже забрезжила надежда. Мне позвонил взволнованный Тарковский — это было на следующий день после того, как напечатали доклад Б. Сучкова на торжественном заседании, посвященном 150-летию со дня рождения Достоевского, в котором «Бесы» были как бы официально реабилитированы. Предложил, если я свободен, сегодня же встретиться и погулять. Я удивился и встревожился, подумал, что случилось что-то дурное, какую-то очередную мину подложило начальство: шла работа над «Солярисом», Тарковский был занят сверх всякой меры, что за прогулки в такое время. Выяснилось, что Андрей взбудоражен только что прочитанным докладом, ему нужно было немедленно с кем-то поделиться своими мыслями и планами. Мы долго бродили по арбатским переулкам, Тарковский в лихорадочном возбуждении говорил, что теперь главные препоны сняты, можно будет добиться экранизации, советовался, как надо действовать, что предпринимать, к кому обратиться за поддержкой. Увы, ничего из этого не вышло...

Отвергнув другие его замыслы, «Солярис», мне кажется, ему разрешили, считая наименьшим злом, хотя, конечно, ничего злокозненного не было ни в одной из его заявок. Но из того, что он предлагал, экранизация популярного фантастического романа Станислава Лема была, по мнению начальства, затеей самой безопасной и безвредной. Хотя и тут некоторые меры предосторожности предпринимались — об одной, совершенно смехотворной, я расскажу чуть позже...

Сценарий «Соляриса» вместе с Тарковским писал Фридрих Горенштейн, очень одаренный писатель, у которого тогда из всего созданного — а написано им уже было немало — с большим трудом пробился к читателям всего один рассказ «Дом с башенкой» — его напечатала «Юность». На этот очень сильно написанный рассказ многие обратили внимание. Но больше Горенштейн был известен в кино — он окончил Высшие сценарные курсы, написал несколько сценариев, в том числе и для нашего объединения, часть их была поставлена. К сожалению, надежды на публикацию своих вещей у него не было никакой (надо думать, что не за горами время, когда его проза увидит и у нас свет), и он вынужден был уехать за рубеж — живет теперь в Западном Берлине.

Тарковский очень высоко ценил его талант, считал, что Горенштейн сумеет хорошо написать придуманное Андреем начало для фильма — прощание героя перед полетом на Солярис с родителями, которых ему, даже если он благополучно возвратится из экспедиции, не суждено будет увидеть живыми, прощание с Землей — такой прекрасной, что от любви к ней должно перехватить горло. Сцена эта, вводившая в экранизацию отсутствовавший в романе Лема мотив сыновней любви и бережного отношения человека к родной Земле,— одна из самых лучших и в сценарии, и в фильме...

Однако затея с экранизацией «Соляриса» чуть не кончилась крахом на стадии сценария. В Москву приехал, не помню, по каким делам, на короткое время Станислав Лем. Тарковский должен был — иначе это выглядело бы не только странно, но и подозрительно,— с ним встретиться, лично договориться об экранизации. Я пишу «должен был», потому что, мне кажется, Андрей не очень жаждал этой встречи, какие-то у него были опасения, и предчувствие его не обмануло. Он попросил меня пойти вместе с ним к Лему. Фридриха мы

решили не приглашать на эту встречу: если сам Тарковский не всегда вел себя достаточно дипломатично, то Горенштейн вообще мог служить живым олицетворением крайнего полюса антидипломатии — он заводился с полоборота, нередко по пустячному поводу, а иной раз и вовсе без повода — что-то почудилось, очень бурно реагировал на то, что следовало для пользы дела оставить без внимания, остановить его в таких случаях было невозможно. Когда закончилась двухчасовая очень трудная для нас с Тарковским беседа с Лемом и мы, выйдя из «Пекина», одновременно, как по команде, громко вздохнули «Уф!» — так переводят дух после тяжкой работы,— одна и та же мысль пришла нам в этот момент в голову. «Представляю, что было бы, если бы с нами был Фридрих»,— сказал Андрей, и мы расхохотались, это была разрядка после нервного напряжения...

Встреча с Лемом организовывалась через каких-то литераторов, причастных к миру научной фантастики, может быть, они не очень лестно отрекомендовали Тарковского, допускаю это, потому что встретил он нас недружелюбно и разговаривал почти все время очень высокомерно. Имени Тарковского он прежде не слышал, что он за режиссер — хороший или плохой,— понятия не имел, фильмов его не видел. «Может быть, вы хотите посмотреть какой-нибудь из фильмов Тарковского?» — спросил я. «Нет,— отрезал он,— у меня нет для этого времени». Андрей, считая себя обязанным поделиться своими соображениями о том, какой он представляет себе экранизацию «Соляриса», допускает грубую тактическую ошибку — довольно много и с неуместным воодушевлением рассказывает о тех эпизодах и мотивах, которых нет в романе и которые он хочет привнести в фильм. Лем слушает все это с мрачным лицом и потом резко говорит, что в его романе есть все, что нужно для фильма, и нет никакой нужды чем-то его дополнять. И вообще он совершенно не заинтересован в экранизации «Соляриса». Я уже почти не сомневаюсь, что все идет к тому, что он просто не разрешит делать фильм. Но тут Лем немного смягчается: что же, если хотите, делайте, только он уверен, что если перетолковывать и перекраивать его роман, ничего путного не получится. Но не в его правилах что-нибудь кому-либо запрещать, делайте, снимайте. В этом снисходительном разрешении, которое мы получаем под конец, было нескрываемое пренебрежение и к нам, как он, наверное, считал, полагавшим, что, выбрав «Солярис» для экранизации, мы его должны были этим осчастливить, и к кино, которое живет за счет литературы, но этим совершенно не смущается.

Тогда мне, а Тарковскому тем более было очень обидно слышать то, что говорил и как говорил Лем, мы были полны уважения к нему, нам нравился его роман,— неприязнь и резкость писателя казались ничем не заслуженными, несправедливыми. А сейчас, через много лет, я думаю, что некоторые основания для раздражения и неприязни у него могли быть: почему он должен был верить, что этот режиссер, которого он первый раз видел в глаза, который без малейшего почтения отнесся к его очень знаменитой книге, пользовавшейся огромным успехом у читателей, переведенной на многие языки, который собирается что-то в ней менять, дописывать на свой лад, сделает хороший фильм?

Сценарий «Соляриса» был принят в объединении, когда мне позвонил Тарковский, сообщая об очередной неприятности. Начальство предприняло еще один перестраховочный «ход», требует авторитетной научной консультации. «Можно ли добыть такой отзыв? К кому обратиться?» Я отправился к моему давнему другу, известному ученому-астрофизику Иосифу Самойловичу Шкловскому. Он был человеком широких интересов, его занимало все, что происходило в литературе и кино (он был постоянным посетителем всех просмотров, недель, фестивалей, я даже подтрунивал над этим его увлечением, называя его «заслуженным кинозрителем»), в отличие от Лема он хорошо знал, кто такой

Андрей Тарковский, и видел его фильмы. Я был уверен, что он поможет нам.

Шкловский был веселым человеком, понимал и ценил юмор, сам за остротой в карман не лез, за годы знакомства с ним у нас в разговорах установилась манера легкого насмешливого трепа, взаимного подкалывания. Но на этот раз он почему-то слушал меня молча, не перебивая, не задавая вопросов, только время от времени как-то странно, испытующе и настороженно на меня поглядывал (потом он признался, что сначала был уверен, что я его разыгрываю, настолько нелепым было то, что я хотел), а когда я кончил и Шкловский понял, что я не шучу, не дурачусь, он начал хохотать и ругаться одновременно: «Бандиты! Прохиндеи! Какая консультация... Какой научный отзыв... Разве они не понимают, что никто из серьезных людей вам такой отзыв не напишет, потому что это бред собачий, сапоги всмятку? Какой может быть научный отзыв на фантастический роман? Проверить скорость и подъемную силу ковра-самолета или количество едоков, которых за сутки может обслужить скатерть-самобранка... Чушь, галиматья... А ведь вам в таком отзыве напишут, что идеи фантастов ненаучны».— «В том-то и дело, этого только и ждут».— «Чтобы под этим предлогом тут же вас прихлопнуть?» — «Для звездочета ты совсем неплохо разбираешься в наших земных делах».— «Проходимцы! Уголовники! Это же надо такое придумать!» Шкловский действительно был возмущен.

Я дал ему сценарий, и он через несколько дней написал короткий отзыв, смысл которого был в том, что со стороны науки никаких претензий к сценарию нет. Но на этом начальство не успокоилось, отзыва им было недостаточно, потребовался научный консультант, фамилия которого перестраховки ради должна быть вынесена в титры. Я упросил Шкловского и об этом одолжении, хотя числиться в титрах фантастического фильма научным консультантом у него не было никакого желания: «Коллеги будут смеяться — повод, чтобы оттачивать языки, лучше не придумаешь». Потом, когда «Солярис» уже немалое время шел на экранах, я при встрече шутливо сказал Шкловскому, что, надеюсь, фильм принес ему не только громкую славу у коллег и он нынче во всем астрономическом мире самый видный кинодеятель, но и большие деньги. «Какие деньги?» — удивился он. Выяснилось, что ему не заплатили ни копейки. И мне, и Тарковскому это киношное хамство было крайне неприятно, тем более что одна неловкая история со Шкловским перед этим уже была...

Когда была закончена работа над «Солярисом» и готовый фильм застрял в Комитете, у Тарковского возникла наивная идея надавить на начальство с помощью общественного мнения. Решили показать картину видным ученым. На «Мосфильме» был назначен просмотр, на который Шкловский по нашей просьбе пригласил человек двадцать именитых коллег. Список знаменитостей, согласившихся посмотреть ленту, открывался академиком Зельдовичем, Героем Социалистического Труда. Меня в тот день не было в Москве, когда я вернулся, Шкловский мне с возмущением рассказал, что они битый час проторчали в проходной, пропусков не было, никто не объяснил им, что случилось, не извинился, и они не солоно хлебавши отправились по домам. Я очень разозлился и обрушил свое негодование на Тарковского. Выяснилось, что он не знал, что никто из группы не встретил ученых в проходной — какие-то разгильдяи не выполнили его поручения. А просмотр, прослышав о нем, категорически запретило начальство. Он сам не поехал, потому что это унизительно, невыносимо, что свой фильм он не может показать кому хочет и когда хочет. Его можно было понять...

«В годы застоя,— говорил недавно Андрей Смирнов,— нормальной была практика, когда на Каннский фестиваль приглашался, например, Тарковский, а ехал совершенно другой режиссер». Если бы только так, если бы это была единственная обида, единственное унижение! Художник вообще был в кино

на положении бесправного холопа, им помыкали, как заблагорассудится, на каждом шагу — и в крупном, и в мелочах — он чувствовал свою полную зависимость от наглых и невежественных чиновников, на которых не было никакой управы. И чем крупнее и самобытнее был художник, тем сильнее наваливались на него, чтобы поставить на колени (к сожалению, в этом принимали активное участие и некоторые коллеги Тарковского).

Что говорить, были судьбы более горькие и драматичные: Тарковский не был подвергнут организованной травле в печати и на собраниях, как Пастернак, к нему не приходили с продолжавшимся сорок два часа обыском, как к Некрасову, у него не арестовывали рукопись собственного произведения, как у Гроссмана, его не судили за тунеядство, как Бродского, не выдворяли, лишив гражданства, насильно из страны, как Солженицына, не исключали из Союза кинематографистов, как Галича,— ему только постоянно давали руководящие указания, диктуя, что он может, а что не может снимать, его только лишали любимого дела, годами он вынужден был прозябать,— этого тоже было достаточно. Наверное, со временем шаг за шагом восстановят и подробно опишут все обстоятельства отъезда Тарковского за рубеж и его невозвращения домой после того, как он поставил в Италии «Ностальгию». О самом главном он рассказал сам в недавно опубликованном душераздирающе горьком письме отцу. «Мне очень грустно,— писал Андрей,— что у тебя возникло чувство, будто бы я избрал роль «изгнанника» и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию... Я не знаю, кому выгодно таким образом толковать тяжелую ситуацию, в которой я оказался «благодаря» многолетней травле начальством Госкино, и в частности Ермаша — его председателя.

Может быть, ты не подсчитывал, но ведь я из двадцати с лишним лет работы в советском кино — около 17 лет был безнадежно безработным. Госкино не хотело, чтобы я работал! Меня травили все это время, и последней каплей был скандал в Канне, где было сделано все, чтобы я не получил премии (я получил их целых три) за фильм «Ностальгия».

Этот фильм я считаю в высшей степени патриотическим, и многие из тех мыслей, которые ты с горечью кидаешь мне с упреком, получили выражение в нем. Попроси у Ермаша разрешения посмотреть его и все поймешь, и согласишься со мной.

Желание же начальства втоптать мои чувства в грязь означает безусловное и страстное желание, мечтание их отделаться от меня, избавиться от меня и моего творчества, которое им не нужно совершенно».

Да, все дело было в том, что Андрею Тарковскому не хватало для нормального творчества кислорода свободы и независимости, он не мог примириться с положением подневольного, уповающего только на барскую милость...

На протяжении тех лет, когда я постоянно общался с Тарковским, меня с ним связывало общее дело — фильмы, которые он снимал. Большей частью мы работали у меня, изредка у него, в старом доме в одном из переулков в районе проспекта Мира — Орлово-Давыдовском,— бывало, что занятия наши заканчивались застольем, но приятелями, друзьями мы так и не стали. После того как он ушел ставить «Сталкера» в другое объединение, мы несколько раз встречались на ходу в самых неожиданных местах. Какой может быть разговор во время таких случайных встреч — обычно вежливо ритуальный: «Все у вас в порядке? Как себя чувствуете? Как дела? Надо бы повидаться, посидеть, поговорить»,— но у меня было впечатление (это не сейчас, задним числом, я себе внушил, так казалось мне тогда), что раз от разу Андрей становился каким-то все более озабоченным и угрюмым, все больше уходил в себя, что живется ему несладко. А потом я узнал, что он уехал снимать фильм в Италию...

Татьяна Винокурова

Хождение по мукам «Андрея Рублева»

В июне 1988 года в повторный прокат вышел фильм «Страсти по Андрею» — полностью восстановленный в первоначальном авторском варианте «Андрей Рублев».

Производственная, а затем и прокатная судьба этой картины складывалась поистине драматически. Примем за точку отсчета 23 января 1962 года — день обсуждения заявки на фильм. А завершились мытарства Тарковского в канун 1971 года, когда «Рублева» выпустили, наконец, на экран... Девять лет! Около трех лет — работа над сценарием, два года тяжелейших съемок, полгода бесконечных обсуждений и переделок и еще четыре года безнадежного ожидания выхода картины в прокат...

29 декабря 1962 года литературный сценарий под условным названием «Страсти по Андрею» был представлен в Первое творческое объединение.

Весной 1963 года Тарковский перешел в творческое объединение писателей и киноработников. Руководители объединения Александр Алов, Владимир Наумов, главный редактор Юрий Бондарев рекомендовали второй вариант к запуску в режиссерскую разработку, однако авторам все-таки пришлось делать и третий вариант литературного сценария.

24 августа 1964 года худсовет объединения утвердил режиссерский сценарий. Приказом Госкино от 26 апреля 1965 года фильм был запущен в производство. Срок сдачи ему установили 1 апреля 1966 года. Начались съемки.

В середине августа худсовет смотрел первый отснятый материал. Он был одобрен. Но тогда же встал вопрос о сокращении режиссерского сценария. Тарковский согласился сократить девятьсот метров внутри эпизодов, «перезаписав их в более локальном художественном решении».

А 2 сентября во время съемок пожара в Успенском соборе произошел несчастный случай: в руках пиротехника, находившегося на крыше собора, взорвалась дымовая шашка. Часть горючего состава проникла сквозь крышу, загорелась ее обрешетка. К счастью, с огнем справились быстро, поврежденную кровлю (два квадратных метра) тут же отремонтировали за счет съемочной группы.

Это ЧП послужило поводом для фельетона «Нет дыма без огня»[1]. Бойкое перо журналиста А. Никольского живописно изобразило «второй «исторический пожар» 1965 года в Успенском соборе: горящие стропила (хотя горела кровля), суматоху, варварское вмешательство пожарных, которые, по словам автора, «содрали часть крыши и давай водой поливать» фрески Рублева. Завершалась картина разгрома неуверенным «однако фрески остались, кажется, целы».

[1] «Крокодил», 1965, № 27.

В деле фильма сохранилась справка, в которой председатель Исполнительного органа Успенского кафедрального собора Николаев сообщал, что после того как группа восстановила поврежденную кровлю, никаких претензий к ней нет, официально подтверждается и тот факт, что «при тушении пожара повреждения сводов и проникновения влаги в собор не наблюдалось».

Удивительно, что и поныне упреки в адрес Тарковского и разговоры о его «ненависти ко всему русскому» подкрепляются ссылками на это действительно драматичное происшествие[2].

18 и 19 января 1966 года худсовет вновь обсуждал положение с картиной, внесенные сокращения и новые сцены. Несмотря на отчаянное сопротивление Андрея Арсеньевича, худсовет вынес решение — к 1 февраля должен быть представлен в объединение режиссерский сценарий объемом в пять тысяч метров, «с тем чтобы предстоящие съемки не превышали бы тысячи шестисот метров».

30 января новый вариант был сдан.

7 февраля художественный совет обсуждал предложенный Тарковским план, и снова сокращения показались «явно недостаточными».

12 марта первый заместитель председателя комитета В. Баскаков, подписывая заключение по просмотренному материалу, обращал внимание дирекции и на «существенные недостатки» — затянутость некоторых сцен, «натуралистические излишества». «При завершении фильма необходимо усилить показ творчества Рублева, его стремление в мрачную пору отобразить мечту народа о счастье, его творческий взлет. [...]»

14 апреля председатель комитета А. Романов подписал приказ о продлении срока производства картины до 29 июля.

29 июля «Страсти по Андрею» приняли с высокой оценкой, как «талантливое и значительное произведение искусства».

Акт о выпуске фильма помечен 25 августа.

2 сентября картину обсуждали на расширенном совещании коллегии комитета и предложили провести дальнейшие монтажные сокращения, чтобы «освободить фильм от отдельных кадров и эпизодов натуралистического характера и сократить полезный метраж в целом по фильму».

Из докладной записки (9 сентября) директора объединения заместителю генерального директора киностудии: «По просьбе режиссера-постановщика А. Тарковского предоставить ему отпуск в связи с переутомленностью и плохим состоянием здоровья Вами и руководством Главного управления принято решение удовлетворить его просьбу. В связи с этим [...] работы, связанные с окончательным монтажом и сдачей исходных материалов, возобновятся с 10-го октября сего года».

Через месяц в прессе появится сообщение об окончании работы над фильмом, а 24 октября после внесения исправлений его будет смотреть худсовет объединения. И снова отметит в протоколе, что метраж картины пять тысяч шестьсот сорок два метра «значительно снижает ее художественные достоинства».

Тарковский сопротивлялся сокращениям. «[...] Сокращение эпизодов на девятьсот метров. Идеально! Идеально? Но не для этого сценария. Это не пройдет и не изменит впечатления от картины. Дай бог, чтоб нам удалось сократить на пятьдесят метров, дай бог, но это ничего не решит. [...] Что касается натуралистических кусков, то это не новация... Я уверен, что редакторы хотят заредактировать эти места, дабы не вызывать нареканий вышестоящих лиц... Вопрос о натуралистических кадрах — вопрос принципиальный. И я собираюсь его отстаивать».

Из заключения худсовета: «[...] Фильм все еще непомерно растянут, перегружен рыхлым, композиционно не собранным материалом. [...] Все еще не найдена необходимая мера в изображении смертей, крови, жестокостей и т. п. Художественный совет считает, что съемочная группа должна продолжить работу

[2] «Искусство кино», 1988, № 6, с. 127—128.

над устранением отмеченных недостатков».

Датой 3 ноября помечено письмо А. Тарковского в комитет на имя А. Романова (копия — в Генеральную дирекцию), в котором он перечислял тридцать семь поправок, внесенных группой в фильм после его многочисленных обсуждений, в результате которых фильм был сокращен на триста девяносто метров. «[...] Нам кажется,— писал он,— что бесконечные обсуждения уже принятого в комитете фильма сильно затрудняют работу над окончательным монтажом картины, ибо в последние дни многие замечания либо противоречат ранее высказанным, либо повторяются, несмотря на невозможность их выполнить без ущерба для художественного качества фильма, либо в полемическом задоре противоречат смыслу его построения и драматургии. [...] Закончив эти сокращения и редактирование фильма, мы считаем, что группа к перезаписи готова и что дальнейшие сокращения ничего, кроме ухудшения качества, картине не дадут. [...]»

А 24 декабря в «Вечерней Москве» была напечатана статья, в которой резко критиковали «Мосфильм», причем в качестве одного из примеров потворства со стороны его руководства «выходкам» режиссеров и беспорядка в съемочных коллективах приводился «Андрей Рублев»[3]. Автор потребовал от худсовета и Генеральной дирекции студии «решительных» и «безотлагательных» действий по обузданию «капризов таланта», которые «влетают государству в копеечку».

26 декабря состоялось расширенное совещание коллегии комитета, на котором режиссеру вновь высказали замечания «в связи с жестокими деталями», и 27 декабря «Мосфильм» гарантировал «внесение отдельных монтажных поправок, рекомендованных руководством комитета».

27 декабря Тарковский вновь обращается к А. Романову:

«Письмо это — плод серьезного размышления по поводу второго варианта нашего фильма, обсуждение которого продолжалось в Вашем кабинете в течение двух дней.

Я чрезвычайно рад, что картина понравилась как и Вам, так и расширенной коллегии при Комитете по кинематографии.

Тем не менее Вами были сделаны некоторые замечания в связи с так называемыми жестокими деталями. Я понимаю, что эти замечания продиктованы не только доброжелательным отношением к фильму, но и желанием также предотвратить в будущем ненужные нападки на картину.

Вы знаете, что я по рекомендации комитета сделал очень много изменений по отношению к первому варианту «Рублева». Это заметно улучшило картину. В результате нашей последней беседы возникло несколько дополнительных замечаний.

Несмотря на то, что для вящей убедительности и максимальной приближенности к жизни (во имя раскрытия образа и характера эпохи Андрея Рублева) картина строится на нескольких острых деталях, рассеянных по всему фильму, я пришел к выводу о необходимости довести редактирование фильма до конца. И решил пойти на следующие купюры, как ни горько и обидно это делать.

Для того чтобы снять обвинение в адрес фильма и, в частности, в мой в связи с жестокостью по отношению к животным, что могло бы явиться в дальнейшем точкой конфликта с общественностью, мы выбрасываем: 1) Убийство лошади из эпизода «Нашествие».

2) Сокращаем кадр, имитирующий смерть собаки.

3) Сокращаем план смерти Петра.

Тем самым совершенно снимаются претензии и к картине по надоевшим уже всем моментам, связанным с «горящей коровой», «издыхающей лошадью» и проч., которые еще до выпуска фильма вызывают ненужные обсуждения и нападки.

Что же касается некоторых других кадров, то в связи с тем, что они в эстетическом смысле лишь имитируют смерть и являются для зрителя явно «сделанными», что уже не является почвой для обвинения фильма в жестокости, а лишь характеризует время и исторические обстоятельства перипетий киноповествования, без чего исторический очерк XIV—XV веков был бы неполным.

Прошу Вас, уважаемый Алексей Владимирович, учесть непосильный трехлетний труд

[3] Солдатов И. «...И запылала корова».— «Вечерняя Москва», 1966, 24 декабря.

(не считая двух лет работы над сценарием, говоря мягко), который должен в конце концов быть закончен и с Вашей помощью обрести достойное место в смысле его проката на наших экранах.

Мне бы не хотелось, чтобы «Рублев», более совершенный во всех отношениях фильм, прокатывался так бесхозяйственно, как это случилось с «Ивановым детством» (я видел много кинотеатров, где он шел на утренних детских (!) сеансах и в результате чего он собрал всего 16 млн. зрителей).

«Андрей Рублев»

Я, как и вся наша съемочная группа, да и как думают наши старшие и заслуженные коллеги, считаем, что «Рублев» достоин того, чтобы считать его основанным на точной идейно-философской и художественной базе и рассчитывать поэтому на хороший прокат, понимание зрителем и возможность защитить его (сейчас, в связи со всеми поправками) от мелких нападок.

С уважением и надеждой режиссер

А. Тарковский»[4]

3 февраля заместитель главного редактора киностудии срочной телеграммой вызывает Андрея Арсеньевича на «Мосфильм».

Что происходило потом, становится понятно из второго письма Тарковского к председателю комитета[5].

«Это письмо — результат серьезных раздумий по поводу моего положения как художника и глубокой горечи, вызванной необоснованными нападками как на меня, так и на наш фильм об Андрее Рублеве.

Более того. Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее как травля. И только травля, которая, причем, началась еще со времени выхода моей первой полнометражной картины «Иваново детство».

Мне известно, конечно, что успех этого фильма среди советских зрителей был практически сорван намеренно и что до сих пор с постоянством, которое не может не вызвать недоумения, на фильм этот при каждом

[4] На студийную копию этого письма перенесли резолюцию А. Романова: «Считаю, что гарантирующие (ся) сокращения дают возможность принять фильм. 27.XII.66».

[5] Публикуется по машинописной копии, к письму приложена записка: «Уважаемый Владимир Николаевич! Предлагаю Вам копию письма А. В. Романову, чтобы Вы были в курсе моих соображений по поводу поправок ГРК и всех неприятностей, связанных с моим положением. А. Тарковский».

более или менее удобном случае Вы, Алексей Владимирович, приклеиваете ярлык — «пацифизм». И только ярлык, потому что ни аргументов, ни серьезных обоснований вслед за этим не следует. Я же смею Вас заверить, что Иваново детство[6] не имеет ничего общего с пацифизмом. Я бы мог без труда это доказать собственным мнением, мнением автора фильма, которым никто не только не интересуется, но которым попросту пренебрегают.

Атмосфера же, в какую попали авторы Рублев» по бесконечным инстанциям и полугодовое ожидание оформления сдачи этого фильма, и отсутствие до сих пор акта об окончательном приеме фильма, и бесконечные к нему придирки, и отмена премьеры в Доме кино, что лишь усугубило нездоровую обстановку вокруг фильма, и отсутствие серьезного напечатанного ответа в «Вечернюю Москву», и странная уверенность в том, что именно противники картины выражают истинное, а не ошибочное к ней отношение — хотя Вам известно, конечно, об об-

«Андрей Рублев»

Рублева в результате спровоцированной кем-то статьи, которая была помещена в «Вечерней Москве»,— статьи, являющейся инсинуацией,— и в результате следующих за ней событий настолько чудовищна по своей несправедливой тенденциозности, что я вынужден обратиться к Вам как к руководителю за помощью и просить Вас сделать все, чтобы прекратить эту беспрецедентную травлю.

А то, что она существует, доказать нетрудно.

Вот ее этапы: трехлетнее сидение без работы после фильма «Иваново детство», двухлетнее прохождение сценария «Андрей суждении Рублева на коллегии при комитете, в котором заслуженные и ведущие деятели советского кино весьма недвусмысленно и единодушно высказывались по поводу нашей работы и о ее значении для нашего кино.

Но, оказывается, их мнение не имеет для Вас значения. Успех фильма на премьере в Доме кино тоже дает мне все основания на веру в самый серьезный успех его среди зрителей нашей страны, хотя вопреки всем этим фактам опять-таки распространяется странная версия о том, что Рублев в прокате успеха иметь не будет. За кого же мы считаем нашего зрителя! А в зависимости от удобства — когда нам это выгодно, то зритель и умен, и интеллигентен, и способен понять и заинтересоваться новыми и серьезными проблемами, проблемами, которые затраги-

[6] Здесь и почти везде далее в тексте названия фильмов даны без кавычек.

вают наши фильмы,— когда нам это невыгодно, то зритель представляется нам и недоросшим, и неготовым, и неспособным оценить процессы, идущие в нашем кино.

Далее. Мы с Вами во вполне дружеской атмосфере разработали программу работы над окончательным вариантом картины, все Ваши предложения были мною учтены, мы заверили друг друга в обоюдном удовлетворении, связанном с этим последним этапом работы над фильмом, что было засвидетельствовано в документах, подписанных как Вами, так и мной, как вдруг, к моему глубочайшему недоумению, я узнаю о том, что Вы, если я не ошибаюсь, аннулируете документы о приемке фильма.

Есть конечно, и те зрители, которым фильм не нравится, но Вам-то — и Вы говорили мне об этом — фильм нравится (при условии данных Вами поправок, которые я сделал).

Почему же так происходит? Не хотите же Вы при помощи поправок, которые дополнительно и неожиданно для всех дает мне ГРК[7], примирить сторонников и противников фильма? Вы отлично знаете, что примирение это невозможно! Да и разве споры вокруг картины не свидетельствуют о ее значительности и интересе, который она вызывает?

Теперь о последнем ударе в цепи неприятностей и раздуваемых придирок к фильму — о списке поправок, которые дала мне ГРК.

Вы, конечно, знакомы с ним. И надеюсь, что Вы понимаете, что грозит фильму при условии их выполнения. Они просто делают картину бессмысленной. Они губят картину — если угодно. Это мое глубокое убеждение.

Вы, как сторонник фильма, должны мне помочь.

Я не буду перечислять их. Я только попытаюсь сформулировать беспрецедентность этого списка поправок.

Об этом пресловутом «натурализме», извините за напоминание.

Был «Броненосец «Потемкин» с червями в мясе, коляской с младенцем, с вытекающим глазом женщины, раненной на одесской лестнице, с инвалидом, прыгающим по ее ступеням. Была «Радуга» Донского, сильное и талантливое произведение — вспомните его! Была «Зоя» Арнштама — вспомните ее, когда она, обнаженная, с петлей на шее лежит в снегу. Был фильм «Она защищает Родину» — там ребенка бросают под танк. Существует много фильмов, в которых гибнут люди разными способами. Так почему же в тех фильмах это можно, а в моем нельзя?!

Вспомним «Землю» Довженко со сценой с обнаженной женщиной в избе. Сцену из фильма «Тени забытых предков» с обнаженной. Опять — там можно — мне же нет. Хотя я не знаю ни одного зрителя, который не был бы тронут целомудрием и красотой этого очень важного для нашего фильма эпизода.

Идея нашей картины выстраивается эмоционально, не умозрительно. Поэтому все его компоненты не случайны! Они звенья неразрывной цепи. Гуманизм нашего фильма выражается не лобово. Он — результат конфликта трагического со светлым, гармоничным. Без этого конфликта гуманизм не доказуем, а риторичен и художественно неубедителен, мертв.

Обратный, неверный подход к анализу нашего фильма подобен требованиям созерцающего мозаичное панно изъять из него черные кусочки, которые якобы оскорбляют его вкус, для того чтобы «исправить» произведение. Но если их изъять — рухнет замысел, ибо кусочки эти по закону контраста оттеняют светлые, чистых тонов детали целого.

Потом — эпоха. История рубежа XIV—XV веков пестрит бесконечными напоминаниями о жестокостях, измене, междоусобицах. Только на этом фоне мы могли взяться за решение тех трагических конфликтов, которые выражены в «Рублеве». Но ведь то, что есть в нем,— капля в море по сравнению с истинной картиной того времени. Мы лишь иногда прибегаем к необходимости напомнить зрителю о мрачности той эпохи. Стоит только перелистать исторические труды! Историки-консультанты не только не смогли упрекнуть нас за нарушение исторической истины, но и всячески поздравляли нас с тем, как мы деликатно справились с этой задачей.

Нет слов, чтобы выразить Вам то чувство затравленности и безысходности, причиной которой явился этот нелепый список поправок, призванный разрушить все, что мы сделали с таким трудом за два года.

Тенденциозность этого документа настолько очевидна каждому, что он, кроме недоумения, вызвать никакого другого чув-

[7] Сценарная редакционная коллегия Главного управления художественной кинематографии Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР.

ства не может. Он не случаен. Он последнее, крайнее проявление той травли, которая очевидна, ни на что не похожа и несправедлива.

Вы понимаете, конечно, что я не могу пойти на эти чудовищные безграмотные требования и убить картину; никогда еще ГРК так не свирепствовала, а это признак необъективности ее требований и предвзятости по отношению к нашему фильму, что уже просто недопустимо. Еще Ленин писал в свое время о цензуре. Он говорил и с уважением о ней, как об общественном органе, призванном оберегать наш репертуар от порнографии и контрреволюции. А уж в этом-то нас упрекнуть нельзя! Это было бы слишком дико.

А почему ГРК считает возможным основываться на предвзятом мнении и погрязать во вкусовщине, вопреки своим определенным и четко сформулированным функциям, я понять не могу и объясняю это только как преднамеренный нажим, выходящий за всякие рамки справедливости и здравого смысла.

Я имею смелость назвать себя художником. Более того — советским художником. Мною руководит зависимость моих замыслов от самой жизни, что касается и проблем, и формы. Я стараюсь искать. Это всегда трудно и чревато конфликтами и неприятностями. Это не дает возможности тихонько жить в тепленькой и уютной квартирке. Это требует от меня мужества. И я постараюсь не обмануть Ваших надежд в этом смысле. Но без Вашей помощи мне будет трудно. Дело приняло слишком неприятный оборот в том смысле, что дружественная полемика по поводу картины давно уже приняла форму — простите за повторение — организованной травли.

С уважением

А. Тарковский

7 февраля 1967 г.»

Из стенограммы заседания бюро художественного совета киностудии «Мосфильм» от 31 мая 1967 года «О положении с картинами «Андрей Рублев» и «Ася Клячина».

Среди присутствовавших на бюро были генеральный директор студии В. Сурин, режиссеры М. Ромм, Ю. Райзман, А. Зархи, М. Калатозов, А. Алов, Г. Александров, С. Юткевич, С. Бондарчук, Э. Рязанов, С. Самсонов, А. Михалков-Кончаловский, В. Монахов, писатели С. Антонов и А. Хмелик, актеры Л. Смирнова и В. Санаев, директор объединения Т. Огородникова, заместитель главного редактора студии В. Беляев, члены сценарной редакционной коллегии главной редакции Ю. Винокуров, А. Мачерет, редакторы М. Богданов, Н. Глаголева, Б. Кремнев, Э. Барабаш, А. Пудалов.

В. Сурин. [...] «Андрей Рублев». В свое время были хорошие разговоры и оценки, картина была комитетом принята, шел разговор о том, чтобы устранить некоторые эпизоды, которые раздражали в той или иной степени отдельных товарищей. Как мне говорят в комитете, положение резко изменилось после того, как она была показана в «Правде» и, по-моему, в Союзе кинематографистов. Картина подверглась резкой критике, и еще острее встал вопрос, приемлема ли она в таком виде. После этого ее посмотрели в Центральном Комитете партии (тов. Демичев). У меня есть запись[8] из выступления на собрании работников «Правды» и на Идеологической комиссии, где она публично, открыто подверглась довольно резкой критике. Вот что ей инкриминируется:

«Фильм резко критикуют в партийных и общественных кругах столицы. При просмотрах выявляется резкое неприятие всей концепции фильма. И хотя отмечаются определенные положительные достоинства этого произведения (творческий поиск, пересмотр некоторых устоявшихся представлений об истоках русского изобразительного искусства, удачный монтаж, хорошая работа оператора), все же критика этого фильма является острой.

В критике фильма отмечается особо, что идейная концепция фильма является

[8] Запись, о которой говорил генеральный директор, не была внесена в стенограмму, однако в деле фильма сохранились полторы страницы машинописного текста — без даты и подписи, с пометкой «копия»,— на которых изложены чьи-то соображения о картине Тарковского. Это «мнение» и стало тогда предметом обсуждения на бюро.

ошибочной, носит антиисторический характер. История Руси конца XIV — начала XV веков показана как период страданий, народного молчания и терпения.

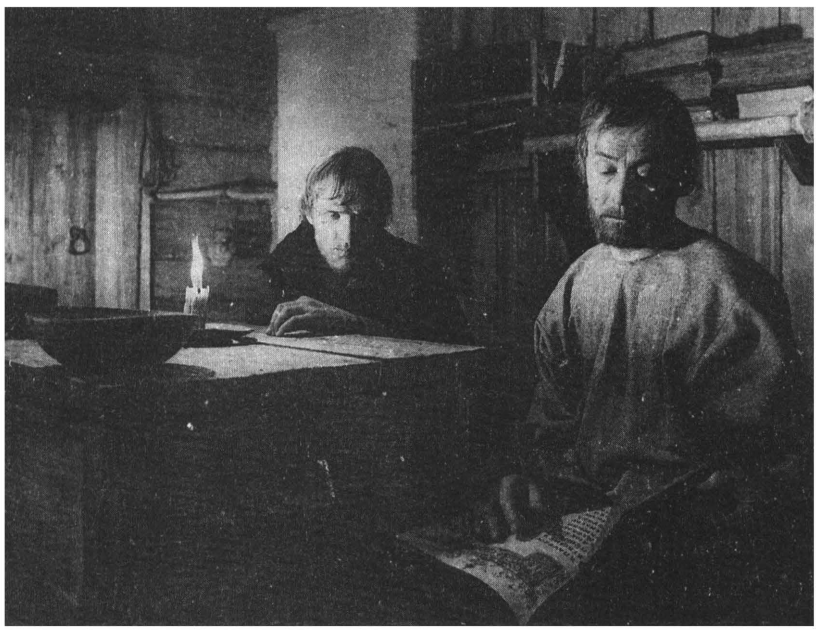
Между тем из любого учебника известно, что это был период массовых народных восстаний против монгольского ига, период острой борьбы, которая облегчала освобождение всех русских земель от власти монгольских феодалов и заложила основы их объединения в едином государстве.

Отмечается, что в тот период главное в народной жизни составляли не межфеодальные распри, а борьба против иноземных захватчиков. Монгольское иго не сломило русский народ. Восстания следовали за восстаниями. Куликовская битва положила начало полному разгрому Золотой орды и освобождению народов Восточной Европы.

Отмечается, что фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное.

Татары уничтожают русских сотнями, а на самом деле в этот исторический период наиболее характерными были поражения татар в борьбе с русскими.

Разрисованный зад скомороха выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура. Между тем именно в это время были построены крупнейшие и красивейшие русские города — Суздаль, Владимир, Тверь, Москва. Русские развили литейное дело, гончарное дело, ткацкую мануфактуру.



«Андрей Рублев»

Русские вели внешнюю торговлю чуть ли не со всеми странами Европы.

Несмотря на огромный ущерб, нанесенный монголо-татарским нашествием, Русь имела высокую культуру. Русские создали изумительные произведения искусства. Они породили плеяду великих живописцев, из которых вышел и Андрей Рублев.

В фильме нет Рублева-художника, не показаны условия, которыми был порожден его гений, но показаны обстоятельства, которые противодействовали его появлению. Рублев в фильме — фигура условная. Он выступает в качестве символического художника вообще, его

творчество не показано; и сделано это было в силу желания автора фильма наделить художника особой ролью в жизни общества. Его окружают духовно, морально и физически искалеченные, изломанные люди. Лишь он один (гений) остается чистым и незапятнанным, способным выносить приговор всему, что его окружает, и безошибочно судить о всех процессах и всех явлениях народной жизни. Но это ложная идея, и эта идея родилась не в XV веке, а в XX веке, в современном буржуазном обществе.

Такая непроясненная во многом, ошибочная идейная концепция фильма ведет к тому, что фильм оказывается неприемлемым, ибо работает против нас, против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства.

Идейная порочность фильма не вызывает сомнений».

На вопрос Ю. Райзмана, кто автор зачитанного собранию текста, В. Сурин ответил, что эту запись со словами: «Идут такие разговоры, сформулировалась такая критическая точка зрения»,— передал ему А. Романов.

Ю. Райзман задал вопрос о состоянии здоровья Андрея Арсеньевича. В. Сурин ответил, что Тарковский передал через Т. Огородникову заявление в дирекцию с просьбой предоставить ему внеочередной отпуск на два месяца по состоянию здоровья, зачитал медицинскую справку и сообщил собравшимся о своем решении дать режиссеру отпуск.

С. Антонов, *член сценарной редакционной коллегии Третьего творческого объединения.* [...] Что касается меня, то я считаю (хотя я никакой не историк), что ни один из перечисленных упреков не соответствует тому, что изображено в фильме. [...] Все, что здесь прочитано, все это толкует картину абсолютно наоборот. Зачем и почему это написано, мне совершенно неясно. [...]

Очевидно, нам самим нужно дать понять комитету и тем организациям, где пишутся такие письма, что существует какое-то количество людей — советских режиссеров, художников, писателей, которые делают это искусство, и что все-таки нужно прислушаться к мнению этих людей, почитать, что они говорят. Может быть, тогда Тарковскому будет легче, всем нам будет легче жить [...].

М. Ромм. Я буду опираться на то, что сказано. Я не буду защищать или ругать картину. Но в одном прав Сергей Петрович (Антонов.— *Т. В.*) — нужно разобраться в вопросе, в определенном объеме требований. У Романова речь шла, как мне показалось, о некоторой чистке, и он не настаивал, по-моему, на очень уж большой чистке. Он даже сказал: может быть, доснять один эпизод, который был в сценарии и который, к сожалению, не вошел в картину,— он сразу бы многое снял.

И другое дело — этот документ, который вы зачитали. Он производит убийственное впечатление, потому что говорит о том, что безнадежны попытки спасти картину. В документе констатируется общая идейная порочность картины, историческая порочность картины и неверная идея (по-моему, это самое главное) — что художник становится в этой картине над обществом и как бы транспонируется в нынешнее время.

Этой идеи совсем нет в «Андрее Рублеве». Я говорил с авторами сценария Тарковским и Кончаловским — в чем будет основа фильма? Им и в голову не приходило так трактовать Рублева и так трактовать роль искусства. Это неверно кем-то сформулировано в припадке раздражения. Поэтому надо сказать Романову, что по тезисам исправлять эту картину невозможно.

Я не видел картины в последнем варианте. Я видел ее в первом варианте, когда она была собрана. В этом варианте, с моей точки зрения, был перебор. Монтажные длинноты, затяжки, которые могли бы быть устранены; были некоторые вещи не удавшиеся. На меня произвело впечатление то, что человек исключительно талантливый и очень умный взял на себя во второй своей картине задачу неслыханной трудности, может быть, труднее, чем мог бы одолеть при том опыте, который у него все-таки не очень велик. Это была, по-видимому, самоотверженная, очень тяжелая работа, и она во многих местах картины дала

действительно блистательные результаты. Назову, например, тот же колокол, начало картины и целый ряд других великолепных эпизодов, давно мною не виденных в кинематографии.

К этому нужно прибавить, что я знаю Тарковского много лет, знаю его с момента приемных экзаменов. Это человек нервный, уже при поступлении во ВГИК он был в какой-то мере травмирован, и уделялось много внимания тому, чтобы успокоить его. Он очень ранимый, очень творческий человек. Если он услышал эту сводку требований, я понимаю, что он заболел, понимаю, что его не могут найти, потому что это для художника убийственное заявление. [...]

Может быть, это было неверно — делать такую картину. Но я считаю, картину исключительно интересную, у нас просто и небывалую.

Мы говорили с Алексеем Владимировичем, что встретимся с Тарковским — четыре-пять человек — без нажима, частным образом. Здесь сидит Алов, я, кто угодно, кто благожелательно относится к этой картине, потому что нужно ему как-то помочь сейчас. А та сводка, которую дал Алексей Владимирович, она просто пугает.

Неожиданно, во время разговора, когда я спросил, все ли историки придерживаются такой точки зрения, он сказал, что нет, есть один московский историк, профессор МГУ, который просит отпечатать три копии в качестве учебного пособия по эпохе. Значит, есть другая точка зрения. С чем же считаться Тарковскому? Как ему быть?

Поэтому, я думаю, следует проявить терпение, дождаться умного человека С. А. Герасимова и встретиться с Тарковским для этого разговора. На него потрачено уже столько времени и денег, что нужно еще немного терпения. И мне кажется, что комитет проявляет в этом смысле излишнюю директивную неврастеничность. [...]

Ю. Райзман. [...] Беда наша, с моей точки зрения, заключается сейчас в том, что почему-то сложилось такое представление, что искусство не является выражением духа народа, а является выражением мыслей верхушки, прослойки интеллигенции. И поэтому и получается, что Рублев — это не выражение народных чаяний, мыслей, таланта, а как бы оппозиция к народу вот этой самой интеллигентной верхушки. Мне кажется, что такая концепция, которая проскальзывает в этом документе (к сожалению, не только в этом документе),— глубоко неверна и требует серьезного разговора в тех инстанциях, которые могут повлиять на ход... нашего искусства. [...]

[...] При всем моем восхищении картиной Тарковского, я вижу вещи, которые в ней не вышли, и если брать за критерий в определении достоинств и недостатков в картине то, что получилось (а такие куски есть, здесь Михаил Ильич говорил о колоколе, мне кажется, что это абсолютно совершенный эпизод в картине), мне кажется, можно договориться с Тарковским, чтобы он посмотрел, что ему не удалось дотянуть до этого уровня и от чего допустимо отказаться, так как картина очень длинная, большая, и это тоже ее не красит. [...] Первое, что, мне кажется, нужно сделать с Тарковским, это дать ему два месяца полечиться, отдохнуть, успокоиться и только потом начать разговоры. Картина сделана не на злободневную тему, она может выйти и через полгода, и через год, она никогда не потеряет своей ценности. [...]

А. Алов. [...] Было семь лет мучительной, тяжелой работы над картиной, и к этому нужно отнестись с пониманием. Кроме того, нужно помнить, что он делал много поправок. Я думаю, что сейчас самое верное — это провести тот товарищеский разговор с ним и дать ему возможность отдохнуть, потому что время в таких делах приносит хорошие результаты. [...[

Мы сейчас говорим о двух картинах, но в таком неясном, неопределенном состоянии находятся шесть-семь картин «Мосфильма», которые не приняты[9].

[9] «Дневные звезды» И. Таланкина, «Скверный анекдот» А. Алова и В. Наумова, «Бег иноходца» С. Урусевского, «Похождения зубного врача» Э. Климова, «История Аси Клячиной...» А. Михалкова-Кончаловского.

Меня это очень беспокоит: ко многим из них предъявлены серьезные претензии, часть претензий — идейного порядка, а между тем на разных этапах студия большинство из них принимала как удачные в той или иной степени, как достижения нашей студии.

Я думаю, что у нас должен когда-то состояться с руководством комитета серьезный, откровенный и честный разговор о положении на студии и в кино, потому что у меня такое ощущение (я не могу, правда, говорить о нем с полной убежденностью), что дело не только в самих картинах, а дело в том, что в Гнездниковском переулке на четвертом этаже с некоторых пор царит атмосфера подозрительности, изощренного поиска пороков, которых не существует.

Я утверждаю, что «Мосфильм» состоит из художников, которые стоят на партийных позициях служения делу народа. А когда семь картин, достаточно серьезных картин нашей студии, находятся в таком положении — это должно стать предметом серьезного обсуждения.

А. Зархи. Я думаю, что Алов поднял действительно очень важный вопрос и, по-моему, решающий. [...] Видимо, там товарищи думают, что режиссер — это человек, который просто снимает: разводит мизансцену и монтирует куски по написанному и утвержденному сценарию. Но ведь каждая картина — это действительно кусок сердца, и художник не может просто и спокойно относиться к картине. Поэтому сказать, что Тарковский выздоровеет и пойдет в монтажную резать,— это не произойдет, это иллюзии.

[...] Многое мне в этой картине не нравится, со многим я могу соглашаться и не соглашаться, но это мое частное мнение, которое может устраивать или не устраивать Тарковского. Но одно ясно: мы имеем крупное художественное произведение, которое, на мой взгляд, идеологических основ не рушит. К «Рублеву» может быть разное отношение. Будут люди, которым понравится картина и которым не понравится. Но это есть выявление художника, и никакими решениями нельзя перевоспитать человека. [...]

А. Зархи предложил также запротоколировать высказанное многими несогласие с приведенным «документом». И добавил: «[...] Мы упрекаем его, что он нехорошо себя ведет, что он никуда не появляется, не отвечает и т. д. Тарковский вел себя идеальнейшим образом в течение довольно долгого времени. Он являлся куда угодно, прошел десятки кругов. Его буквально «уходили», так что пришлось положить в больницу. Человеку тридцать четыре года, а он — развалина. Возможно это? По-моему, тоже невозможно».

В. Сурин. Я больше всего боюсь демагогии, когда начинаются разговоры, что «уходили», положили в больницу и т. д.

А. Хмелик. Это не демагогия. Где мы будем, если с Тарковским что-то случится? Надо говорить прямо и без обиняков. Не нужно прямой разговор называть демагогией.

М. Ромм. Он действительно очень ранимый человек, и картина эта была сделана на пределе его сил.

В. Сурин. Я вам должен сказать: что касается студии и А. В. Романова — мы были чрезвычайно терпеливы. Другое дело, что так сложилось — положение с картиной очень тяжелое. Но что касается такта, терпения, уважения к Тарковскому — я не могу сказать, что были нарушены какие-то нормы, и не могу согласиться с Хмеликом, что к Тарковскому было допущено хамское отношение.

С. Юткевич. [...] И здесь мнение коллектива студии и ее Художественного совета, мне кажется, может сыграть важную и решающую роль не только в пределах «Мосфильма», но, может быть, даже и всего советского кинематографа. [...] оценка фильма Тарковского была чрезвычайно высокой, выступали, вероятно, десятки режиссеров всех поколений, которые отнеслись к картине более чем доброжелательно, определив ее как одно из замечательных, выдающихся произведений киноискусства. И тогда был в то же время высказан ряд

предложений, которые имели только одну цель: сделать картину еще лучше, ибо есть возможности сделать ее лучше, как во всякой работе каждого из нас, когда мы ее кончаем и не всегда видим, что в ней вышло и что не вышло, и что можно сделать, чтобы она стала лучше. [...]

Можно спорить по вопросу о трактовке русской истории и доказывать, что эта точка зрения неправильная. [...] Но когда работе художника и целому коллективу может быть предъявлено серьезное политическое обвинение [...] здесь нельзя обойтись только полумерами. [...]

Юткевич говорил о назревшей необходимости серьезного и обстоятельного разговора «в тех организациях, которые призваны нас выслушивать и нами руководить»,— разговора, в котором можно было бы объяснить суть процессов, происходящих в кинематографе с его поисками правды и с «некоторыми издержками» этих поисков — «эстетикой физиологии», как назвал их Сергей Иосифович.

Э. Рязанов. В 1954 году начали выпускать на экран фильмы, которые были в свое время порочными. Выяснилось, что они такими не были. Потом Анна Ахматова, которая была полумонахиня-полублудница, на самом деле оказалась великой поэтессой. Это история, которая на наших глазах в течение одной жизни приводила к неоднократной переоценке ценностей. Вторая серия «Ивана Грозного» была очень неправильной, а затем выяснилось все-таки, что это хорошая картина.

Я с удивлением услышал, что целый ряд картин положили, в общем, на полку, так же, как это происходило давным-давно.

М. Ромм. По Союзу их довольно много. Только по «Мосфильму» 6—7 картин, есть такие и на «Ленфильме», и на «Грузия-фильме», и в Минске.

Э. Рязанов. Поэтому я не могу понять одной вещи. У нас после смерти Сталина произошел большой сдвиг к демократии, и картины перестали запрещаться и укладываться на полку, их стали выпускать и делать достоянием масс, достоянием критики — одному нравится, другому не нравится, и время потом ставит все на свои места. Мне кажется, что сейчас происходит вещь очень странная и чем-то напоминающая то, что уже было.

В. Сурин. Зря мы начинаем проводить параллели исторические — всегда исторические параллели опасны — это сложная штука.

Э. Рязанов. Можно действительно поразному относиться к картинам, но я должен сказать, что сейчас здесь сидят люди, которые представляют цвет советского кино, и они, не скрывая имен и фамилий, говорят свою точку зрения. А то, что нам прочитали,— это какие-то анонимные вещи. Неизвестно, с кем спорить. Мы спорим вообще. Поэтому я поддерживаю предложение о том, что надо встретиться...

В. Сурин. В данном случае это, видимо, точка зрения комитета...

Э. Рязанов. С моей точки зрения, получается так, что если несколько лет назад комитет и студия находились на одной позиции, то потом одни пошли в одну сторону, другие — в другую. И мне кажется, нельзя считать априори, что правы они или правы мы. Это надо выяснить в разговоре.

М. Ромм. В письме Тарковского в комитет перечисляется тридцать семь поправок, которые сделаны по картине —картина сокращена на четыреста пятьдесят метров. Следовательно, был период, когда он это делал и когда комитет был требователен, потому что тот документ, который вы зачитали, это не документ комитета, это какой-то другой документ. Он собран комитетом на основании чьих-то высказываний. И прав Рязанов, потому что это анонимная точка зрения, и я горячо поддерживаю это предложение — надо выяснить. Казалось бы, речь идет о двух картинах, но фактически положение более тревожное. Юткевич прав — мы ведь знаем только дела «Мосфильма», но ведь и в Ленинграде есть картины, в Тбилиси есть ряд картин документальных, которые не выходят на экран. Что угодно можно

сказать — что они плохие, но я не вижу и не понимаю, почему их нельзя выпускать на экран. У меня появилось ощущение растерянности — за одно упоминание о тридцать седьмом годе? Мы сидели и думали, а почему нельзя — так и не поняли. Картина не выпущена. Она плохая, но вполне советская. Она сделана на Киевской студии [...]

В. Сурин. Было бы неправильно нынешнюю обстановку ассоциировать с обстановкой прошлых лет.

М. Ромм. История никогда не повторяется, это известно. Это новая обстановка, но ее нужно выяснить. Мы должны понимать, на каком мы свете, иначе нет критериев в оценках того, что нам делать.

В. Сурин. Я попросил товарищей собраться, чтобы доложить вам о тревожности и сложности этого положения и подумать, что мы будем делать дальше. Может быть, мы действительно изберем такой путь, тут было правильное предложение, чтобы собраться на высоком уровне. Мне кажется, что сейчас должна прийти к Романову какая-то группа товарищей, руководящих объединениями, с представителями партийной организации, чтобы он собрал свой аппарат, и поговорить по душам, чтобы к высокому разговору мы имели какой-то материал и точку зрения.

[...] Давайте разберемся в том, что произошло у нас в разговоре, и подведем некоторый итог. [...]

Я понимаю, что есть позиция у А. Кончаловского, есть позиция у А. Тарковского. Есть какая-то строгая, ясная позиция и грань, через которую они не считают возможным переходить. Возможна такая позиция у художника — он делал картину. Но я думаю, что мы поймем друг друга — это картины не Тарковского и не Кончаловского, а картины «Мосфильма», и распоряжаться ими они не могут. Это наше коллективное дело. И вот теперь, коллективным путем, принимая во внимание, что здесь присутствуют наши ведущие творческие силы, надо договориться, что же мы будем делать. [...]

Есть разные мнения о картине. Пусть Шестое объединение привлечет Ромма, Герасимова и поговорит с Тарковским. Даже если нет полного согласия, внесите свои предложения: вот что коллектив вместе с дирекцией и Худсоветом считает нужным сделать.

М. Ромм. Вы хотите собрать бюро Художественного совета «Мосфильма»?

В. Сурин. Да. После этого мы идем к Алексею Владимировичу в этом составе или приглашаем его сюда...

М. Калатозов. Лучше его позвать сюда. Если бы он сегодня был здесь, был бы совершенно другой разговор.

В. Сурин. В заключение я хотел бы снять все разговоры о том, что кто-то узурпирует права художника. Сейчас этими разговорами заниматься не нужно — что идет какой-то нажим, дискредитация киноискусства. Мне кажется это неверным. И с той и с другой стороны проявляется доброжелательность, и нужно понять друг друга.

●

В январе 1969 года, во многом благодаря хлопотам Г. Козинцева, было принято решение о выпуске фильма в прокат.

Группа вернулась к работе: сократили еще сто пятьдесят метров и почти полностью перезаписали фильм. 17 февраля окончательный вариант был отправлен в комитет. 18 февраля картину показали в Доме кино. А с 6 марта «Андрей Рублев» получил разрешительное удостоверение и — снова оказался на полке...

Как известно, скандал разразился после того, как фильм, купленный французской фирмой и показанный вне конкурса (выставлять его на конкурс категорически запретил «Совэкспортфильм») на XXI Каннском фестивале, удостоился там премии Международной федерации кинопрессы. Дело дошло до того, что «кем-то сверху», по словам Тарковского, было высказано предложение — советским критикам выйти из ФИПРЕССИ, чтобы отказаться от премии[10].

[10] См. «Искусство кино», 1987, № 6, с. 95.

В июле Тарковский писал Г. Козинцеву о том, что «сейчас снова мучают проблему — выпускать или не выпускать «Рублева» в наш прокат»[11]. Эти слова Андрея Арсеньевича иллюстрирует документ, копия которого (с пометкой «ознакомлено руководство 6-го объединения») хранится в архиве киностудии. Это письмо (сохраняю его пунктуацию) от 17 июля 1969 года секретаря Владимирского областного комитета партии С. Сурниченко к А. Романову (в июле во Владимире состоялся общественный просмотр фильма, на котором присутствовали ответственные работники обкома и горкома КПСС, облисполкома, а также представители местной творческой интеллигенции — художники, искусствоведы и журналисты).

«[...] По нашему общему мнению, фильм «Андрей Рублев» творческая неудача А. Тарковского и его нецелесообразно выпускать на экран. Прежде всего, непонятна творческая, идейно-художественная позиция создателей кинофильма. Вместо воспитания у людей чувства патриотизма, гордости за нашу Родину, за русского человека — творца, создавшего памятники архитектуры XII—XIII веков, на протяжении всего фильма зрителям преподносятся в концентрированном виде сцены и картины зла, надругательства над человеком, над всем тем, что является светлым. Перед нами предстает русский народ настолько отсталым и полудиким, настолько приниженным и раздавленным, что он не способен ни мыслить о свободе, ни, тем более, подняться на героическую борьбу против татаро-монгольского ига.

Название фильма не соответствует его содержанию. В фильме нет Рублева-художника, которого по праву называют русским Рафаэлем. Непонятны образы бесталанного Кирилла, Дурочки, показ крупным планом циничного предводителя захватчиков-монгол.

Памятники архитектуры — Дмитриевский и Успенский соборы, на фоне которых проходят многие события фильма, показаны в безобразном состоянии, что вызывает недоумение.

Мы считаем, что в настоящем виде фильм будет не понят большинством зрителей».

●

Фильм вышел на экран только в декабре 1970 года.

Закончить нашу хронику хотелось бы словами Андрея Тарковского, сказанными им в феврале 1972 года.

«Для меня кино — занятие нравственное, а не профессиональное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как, скажем, тема, жанр, форма и т. д.

Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни... [...]

Искусство дает нам [...] веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способность не сдаваться. Человеку нужен свет. Искусство дает ему свет, веру в будущее, перспективу.

Гений связан для меня с перспективой, светом. [...] Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность,— дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды»[12].

[11] «Искусство кино», 1987, № 6, с. 95.

[12] Кинопанорама, вып. 2. М., 1977, с. 156—157.

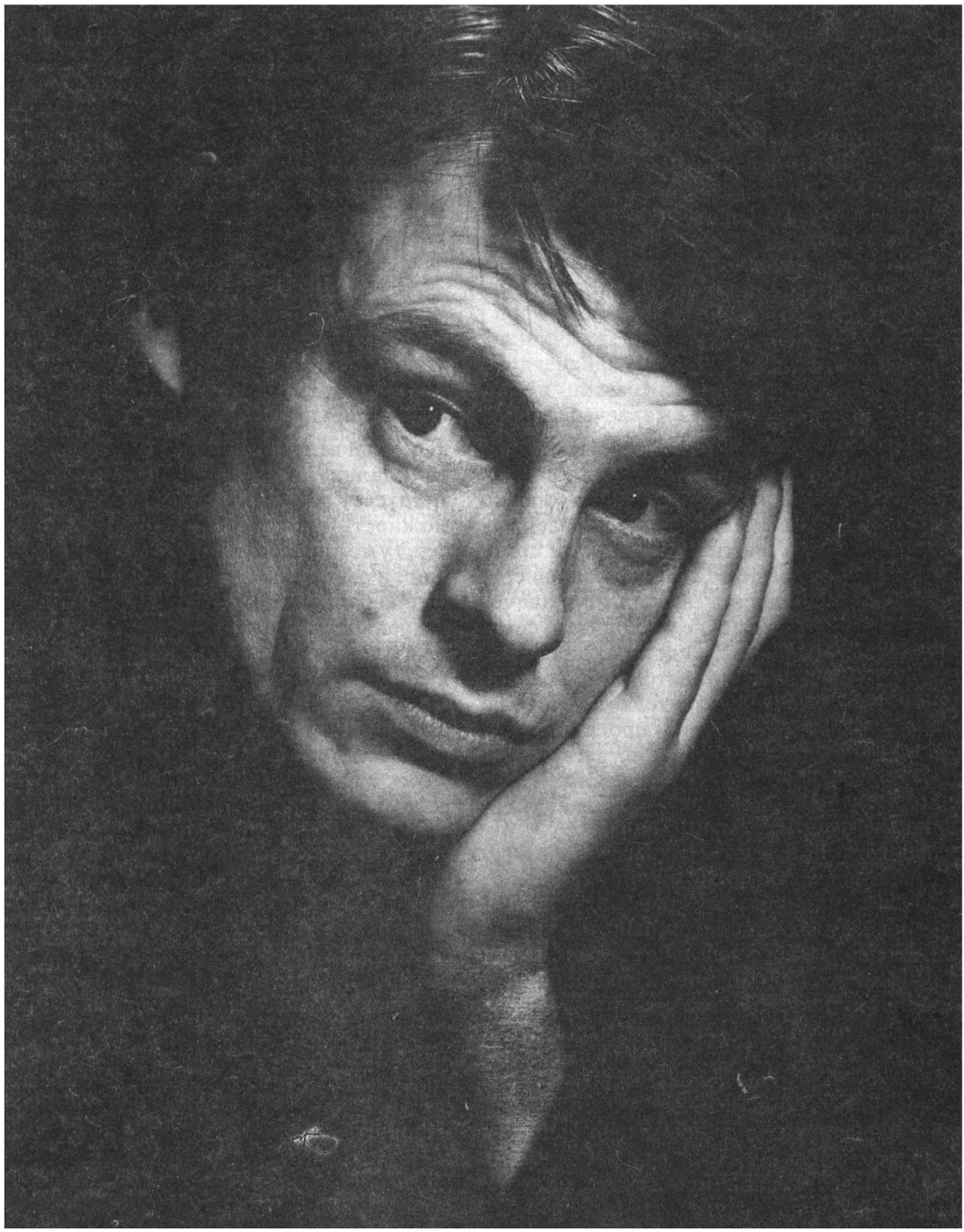


Фото Г. Тер-Ованесова

Нина Игнатьева

Признана «идейно порочной»

История одного убийства

Много воды утекло с той поры, но время не стерло воспоминаний. Рабочий просмотровый зал «Мосфильма», только погас свет экрана, а мы, приглашенные авторами картины, не можем сразу и бойко выразить свое отношение к ней — впечатления настолько значительны, что тотчас не находятся соответствующие слова. Они приходят чуть позже, и когда снимается эта возникшая было пауза и зрители дают волю своим эмоциям, словно просветляются лица виновников события: загораются боевым огоньком глаза Владимира Тендрякова, Михаил Швейцер не может удержать смущенной улыбки...

Это один из просмотров фильма «Тугой узел», снятого по повести В. Тендрякова «Саша отправляется в путь»[1]. Она опубликована в февральском и мартовском номерах «Нового мира» за 1956 год. В феврале того же года прошел XX съезд партии. Надо ли говорить о том, как укрепил он молодых тогда художников в их замысле показать тяжкое зло административно-командной системы, губящей сельское хозяйство, обескровливающей сельскую жизнь. А главное, разъедающей коррозией безнравственности человеческие души, плодящей пассивность, безверие. На волне гражданского, духовного подъема, когда общество, пережив великое потрясение от произнесенной вслух страшной правды о культе Сталина и его последствиях, ощутило свет надежды, почувствовало возможность обновления, писатель и режиссер, уже проверившие близость позиций и взглядов в совместной работе над картиной «Чужая родня», со всей искренностью и творческим энтузиазмом взялись за осуществление своих художнических намерений.

Увы, искренность пришлась не ко двору, энтузиазм попытались направить в совсем иное русло. История «Тугого узла» начиналась как свидетельство переломного этапа в отечественном кино, которое, пытаясь освободиться от прежних догм, старалось уловить поворот общественного сознания. Однако ее продолжение весьма наглядно подтвердило стойкость старых представлений, атакующую силу нормативной эстетики, власть консервативного мышления. Смелые начинания художников, отважившихся сказать ту горькую правду, которую до сих пор избегал экран, предпочитая острым жизненным проблемам сказочные идиллии или «лирические» этюды, встретили весьма решительное сопротивление власть предержащих. Подобное тому, что испытали на себе создатели многих других снятых сегодня с пресловутой полки заметных и выдающихся произведений советского кино. Только в этом ряду драма «Тугого узла» была *первой* по времени, и для того, чтобы восстановить справедливость, по-

[1] Новая редакция повести называлась «Тугой узел».

надобилось более трех десятилетий. Одному из авторов так и не суждено было дожить до реабилитации картины... Помню его, закипавшего от ярости, когда вымогались противоречащие писательской совести поправки, и обескураженного от того изуродованного варианта фильма, что появился на свет под названием «Саша вступает в жизнь». Михаилу Швейцеру, вынужденному пойти на компромисс, эта изматывающая эпопея стоила немало крови.

Уже обнародованы хождения по мукам «Заставы Ильича», «Комиссара», «Истории Аси Клячиной...» и других произведений, на которые накладывалось вето, которые изымались из обращения. Страницы драматической судьбы «Тугого узла», положившей по сути начало системе волевых запретов в кино в послесталинскую эпоху,— не просто дополнительные штрихи к аппаратной опеке художественного творчества. Это отражение существа определенной политики, продиктованной культовым сознанием, психологией охранительства, стремлением ограничить роль искусства плакатной пропагандой и славословием.

Постойте, постойте... Ведь речь о 1956—1957 годах, времени, как уже говорилось, духовных перемен, начале «оттепели», именно той поре, что обещала серьезно расчистить дорогу живому мышлению. Реальность, однако, была совсем не однозначной: зеленый свет, указывающий литературе, искусству свободный путь, частенько перекрывался угрожающим красным, прорывы к творческой инициативе и самостоятельности то и дело пресекались директивами. Еще не штормило, как спустя десятилетие, но «корабль современности» явно качало. В этой качке тщетными оказались усилия создателей «Тугого узла» выпустить фильм в свет таким, как он был задуман и снят в первоначальном варианте. Хотя зарождалась лента вроде бы в обстоятельствах самых благоприятных. Замысел получил общее одобрение, «Мосфильм» возлагал на будущую картину большие надежды.

10 мая 1956 года за подписью директора студии И. Пырьева в Главное управление по производству фильмов Министерства культуры СССР был направлен на утверждение литературный сценарий фильма «Саша выходит в люди». В сопроводительном письме указывалось, что «сценарий В. Тендрякова рассказывает о важнейших процессах, происходящих в современной колхозной деревне», «обладая чувством нового, глубоким знанием жизни сегодняшнего колхозного села, автор достигает больших художественных обобщений в своем произведении». «Сценарий высоко оценен художественным советом студии» — подчеркивалось в финале[2].

На письменных столах Главка сценарий не залежался. Уже 19 мая было оформлено заключение, отмечавшее не только серьезность проблематики — «в центре... проблема партийного долга, партийной совести человека», но и «необходимую психологическую глубину, подлинную художественность» произведения, которое «несет в себе настоящие художественные обобщения». Заместитель начальника Главка И. Рачук и главный редактор И. Кокорева рекомендовали сценарий к запуску в производство. Начальник Главка А. Федоров эту рекомендацию утвердил.

Однако уже в этом заключении подаются предупредительные сигналы. Авторов документа настораживает, что во второй половине сценария неправомерно затмила все остальное история мансуровских преступлений, что «история Мансурова начинает вдруг приобретать несколько самостоятельный характер». Тем самым выражается некая тревога по поводу того, что в эпицентре замысла под критическим огнем оказалось серьезное социальное явление и говорится о нем не глухо, не под сурдинку, а как об опасной негативной тенденции, наметившейся в нашем обществе, в его партийной среде. Судя по всему, руководители управления предпочли бы здесь видеть частные недостатки частного лица (недвусмысленно они заявят об этом позже) — дает

[2] Здесь и далее даются ссылки на материалы ЦГАЛИ, ф. 2329, ед. хр. 3823.

о себе знать страх перейти черту и продвинуться дальше критики «отдельных недостатков». А уж там, где речь идет о доработке образа секретаря обкома Курганова, дается весьма характерное, типичное для официозной редактуры и критики тех лет указание: «Это тем более необходимо сделать, чтобы у зрителя не создалось неправильного впечатления, что будто бы все партийные руководители оторваны от народа, что люди, достигающие «верхов», обязательно теряют связь с жизнью».

Так, оберегая зрителя от «неправильных впечатлений», делается попытка повернуть сценарий в привычное русло, то есть увести его от острой постановки проблем.

Отзвуки идеологического диктата обнаруживаешь, к сожалению, и в высказываниях уважаемых художников, старших коллег, руководителей молодых кинематографистов. Перелистаем стенограмму обсуждения фильма В. Тендрякова и М. Швейцера (приказом министра культуры СССР Н. Михайлова от 23 мая 1956 года он был запущен в подготовительный период, а 22 января 1957 года художественный совет «Мосфильма» смотрел уже готовую картину).

Г. Рошаль. У вас просчет картины в том, что из «Саша выходит в люди» она стала «Тугим узлом» ...Режиссер стал делать не «Сашу, выходящего в люди», а ...«Тугой узел». А как его развязать? Не развязать. Тугие узлы не развязываются, не разрубаются. ...И получается, что тугой узел мы увидели и не разрубили мечом и не развязали...

Ю. Райзман. ...В сценарии все же был сохранен дух оптимизма. В картине...

На съемочной площадке «Тугого узла». В центре: режиссер М. Швейцер, писатель В. Некрасов, актер В. Авдюшко, режиссер В. Венгеров

Швейцер этот дух потерял. Ничто не уравновешивает этой тяжести жизни, поэтому возникает ощущение, может быть, и достоверной, но трудной, безрадостной и непривлекательной жизни.

Впрочем, Ю. Райзманом движут самые добрые намерения — он заглядывает вперед и хочет уберечь фильм от возможных неприятностей:

— ...Я, может быть, сгущаю краски, но это только для того, чтобы обратить внимание на те опасности, которые могут возникнуть на пути этой картины, и было бы чрезвычайно жалко, если бы в общем умная, сильная, интересная картина из-за некоторых перегибов могла бы обернуться против нас.

Явно сгущал краски и И. Пырьев,

хотя с самого начала зарождения фильма относился к нему с большим интересом и доброжелательностью. Его высказывания — прежде всего выражение определенной мировоззренческой, эстетической платформы, та точка зрения на искусство, которую он исповедовал в собственном творчестве и нередко распространял на произведения иного художественного склада.

И. Пырьев. Вы, как и многие ваши коллеги, еще не совсем понимаете природу нашего киноискусства... Вот вы не сняли или выбросили уже снятую сцену (была такая в сценарии), это когда колхозный народ идет на общее партийное собрание. Какой это чудесный был эпизод в сценарии, какой там хороший был дикторский текст, как хорошо и кратко был описан проход празднично одетого народа на собрание!.. Не сняли вы и такой кусочек из сценария... Гмызин будит Сашу утром рано. И вот мы видим Сашу бегущим к реке и ныряющим в реку с берега. Саша вынырнул из воды, мокрые волосы упали на глаза. На лице выражение счастья. Заполненный солнечным светом, сияющий туман окружает его... «Хорошо так жить! Хорошо!» — говорит голос автора...

Вы же все эти эпизоды убрали... Отсюда и некоторая мрачность и обреченность. Свет-то, юность! поэтичность! любовь! и т. п. вы не сняли или убрали! От этого всего получился крен на левый борт!

...У нас же за последнее время в кинематографе наметился крен — на показ только мрачного, плохого, обреченного, грязного... Вспомните картину талантливых молодых ребят Алова и Наумова «Павел Корчагин». Какая она мрачная, обреченная. ...Многие из нас лучше помнят и знают 18 — 20-е годы нашего столетия, чем тт. Алов и Наумов, родившиеся в 30-х годах... Мы жили полной прекрасной жизнью! Мы были овеяны дыханием революционной романтики, а в картине «Павел Корчагин», которую, кстати, излишне высоко оценили даже такие большие люди нашего искусства, как Н. Ф. Погодин и Н. П. Охлопков,— кроме грязи, вшей и обреченности, ничего романтичного и революционного нет!..

Весь этот крен нашей молодежи (вспомним и картину «Весна на улице Заречной»[3] и другие) в сторону наибольшего показа отрицательных явлений нашей жизни — результат плохого, некритического усвоения многими нашими товарищами итальянского киноискусства... Нам всем надо поподробней разобраться и выяснить: по пути ли нам с итальянским неореализмом, заимствованным итальянцами у Марка Донского, в чем они сами сознаются,— или у нашего советского кино есть свой путь?

Однако при всех критических замечаниях, прозвучавших на художественном совете, фильм «Тугой узел» (авторы в соответствии с концепцией произведения изменили его название) был встречен как «правдивая, честная картина», в которой заключено «большое очищающее начало» (режиссер К. Юдин), «она остро и глубоко ставит отрицательные стороны нашей жизни и этим зовет к борьбе с ними» (композитор Н. Крюков), «картина очень советская и очень правильная» (редактор В. Карен). Как шаг принципиальный в своем роде оценил фильм драматург А. Каплер.

А. Каплер. Мне кажется, что картина интересная по своему художническому решению. Она показывает, что кинематограф в ряде частных проявлений, как в авиации говорят, набирает высоту или, как вернее сказать для нас,— набирает глубину. У драматурга и режиссера хватает таланта рассматривать образы во всей их сложности. Мне кажется, это первый для нас, кинематографистов, важный вывод из этой картины.

Мы имеем дело с картиной... задевающей весьма важные жизненные вопросы. Бояться показывать какие-то сложные явления и шарахаться каждый раз в противоположную сторону ни к чему, и художественный совет должен иметь свою позицию. Мне кажется, что это должна быть позиция в защиту прав и даже обязанности художника внимательно, смело и гражданственно, и партийно анализировать окружающую действительность.

Запомним последнюю фразу Алексея Яковлевича Каплера — к ней еще будет повод вернуться. А сейчас перейдем к дальнейшим событиям вокруг готовой картины.

23 февраля 1957 года после внесенных в ленту некоторых поправок в Главное управление по производству фильмов направляется законченная производством картина. В сопроводительном письме, подписанном и. о. директора студии К. Фроловым, отмечается «высокий уровень режиссерской работы —

[3] «Весна на Заречной улице».

работы вдумчивой и взыскательной, отличающейся мужественным тоном, богатством выразительных средств и деталей, умением создать атмосферу действия, добиться от актеров глубокого психологического проникновения в душевный мир героев». Недостатками фильма студия считает «замедленный ритм картины, придающий ей местами ненужную медлительность и тягучесть. Скупо показана природа».

...Убежден в том, что честные и волнующиеся за судьбы нашего дела люди примут эту картину великолепно.

А. Твардовский. Я совершенно уверен, что фильм будет иметь триумфальное шествие по стране, что его поймут в низах и верхах, что он сделает большое дело, и работники «Мосфильма» должны просто не бить в литавры, но ощутить, что они сдвинули гору с места.

«Тугой узел». Мансуров — В. Авдюшко

Итак, авторы, киностудия «Мосфильм» убеждены в серьезности, актуальности сделанной работы. На редкость единодушны в своем отношении к фильму были выступавшие на обсуждении исправленного варианта «Тугого узла» (заседание худсовета студии 1 марта 1957 года).

М. Ромм. Является ли картина произведением искусства? По-моему, является... и, с моей точки зрения, большим произведением искусства. Я смотрел эту картину с большим душевным волнением, и причина его в том, что картина эта глубочайшим образом советская и глубочайшим образом партийная... Убежден, что в ней гораздо больше правды, чем во многих картинах, которые мы видели за последнее время.

Очень важно, что критика, скажем, районных руководителей всяких порядков, всякого такого организационного догматизма, всех тех норм кормления,— она исходит из столь независимых, настоящих коммунистических начал, что здесь нет опасности, что этой критикой заслонили сущее и значительное.

...И какой-то общий тонус, какое-то настроение общей массы — все это идет с такой силой внушения, что иной раз испытываешь настоящую растроганность, и тянет всплакнуть; но всплакнуть восторженно... Это — восторженная растроганность.

Я думаю, что мы все сойдемся на том, что фильм действительно художественный.

Я хотел бы подчеркнуть одну черту, имея в виду, что это достижение. Это художественность ряда публицистического, но в высоком его значении. Бывает, что такая публицистичность очень дорога. Я думаю, что так получилось, и надо пожелать этому фильму скорейшего выхода на экраны страны.

А. Каплер. Прежде всего, очень важно и существенно, что по такой картине члены художественного совета второй раз выступают совершенно единодушно... И это единодушие очень существенно, потому что художественному совету, очевидно, придется стать грудью на защиту каких-то положений этой картины... Эта картина, где важны не пропорции, не соотношение черного и белого... а здесь все абсолютно определяется авторским отношением к жизни... И совершенно становится не существенным, сколько и на каких постах дурных коммунистов.

Э. Казакевич. Я считаю картину одним из крупных успехов вашей студии и нашей кинематографии в целом.

Мне кажется, что лакировка действительности, как средство пропаганды действительности, изжила себя полностью, а та пропаганда партийная, которая имеется в этом фильме,— это есть настоящая пропаганда, которая дойдет до широких слоев нашего народа и которая принесет большую пользу партии, народу, нашему государству теперь и в будущем.

А Главк пока молчит. Видя некоторую медлительность и подозревая, что управление медлит из робости перед остротой постановки проблем в фильме, В. Тендряков посылает письмо в Центральный Комитет КПСС. Как коммунист, он считал, что «Тугой узел» — картина глубоко партийная, и потому был особенно озабочен ее судьбой. Ответа не последовало. Не провидцами ли были те, кто думал «об опасностях, которые могут возникнуть на пути этой картины»? И впрямь вскоре с Малого Гнездниковского стали просачиваться дурные вести: якобы «Мосфильм» сдал идейно-порочную, антипартийную картину; фильм смотрели Молотов, Каганович, Шепилов...

«Тугой узел». Саша Комелев — О. Табаков, Гмызин — Н. Сергеев

Потом пошла серия обсуждений — и в Главке, и по личной инициативе министра культуры СССР Н. Михайлова. Собирались председатели кол-

хозов Московской области. Увешанные орденами и медалями, они разводили руками: где, мол, авторы фильма такое видели?! Словно не хирели, не задыхались в унизительном бесправии и горькой бедности колхозные хозяйства, не страдали тяжко от давившего на них произвола бюрократии. Приглашались и секретари сельских райкомов. И тут звучало гневное: «Поклеп! Порочат партийных руководителей!»

Формулируется, наконец, обвинение в адрес авторов фильма: вся цепочка партийного руководства — от низового колхозного звена до секретаря обкома — показана негативно.

На совещании в Министерстве культуры СССР с приглашением членов худсовета «Мосфильма» и создателей картины «Тугому узлу» выносится приговор: в таком виде фильм не может выйти на экраны.

Наложив этот категорический запрет, Министерство культуры СССР спешит сообщить в высшие партийные органы о состоянии дел с фильмом, стараясь в первую очередь продемонстрировать свою бдительность и бурную работу по борьбе с авторами, допустившими серьезные «идейные ошибки». В деле картины «Тугой узел» сохранился характернейший документ, который зеркально отражает проводившуюся политику в области искусства, психологию и методы деятельности руководящих лиц, продиктованные, как нетрудно будет увидеть, прежде всего чувством страха и самосохранения. Считаю целесообразным привести этот документ с весьма небольшими сокращениями.

ЦК КПСС

Министерство культуры СССР считает необходимым доложить ЦК КПСС о производстве фильма «Тугой узел» (автор сценария В. Тендряков, режиссер М. Швейцер, студия «Мосфильм»).

В мае прошлого года сценарий В. Тендрякова «Саша отправляется в путь» был обсужден и принят с высокой оценкой художественным советом и руководством киностудии «Мосфильм».

При утверждении литературного сценария Главное управление по производству фильмов высказало в своем заключении от 19 мая 1956 года целый ряд критических замечаний. В этом заключении Главное управление указывало, что сценарий В. Тендрякова своим изображением партийных руководителей дает повод неверному представлению о том, что будто бы «все партийные руководители оторваны от народа, что люди, достигшие «верхов», обязательно теряют связь с жизнью». Такому впечатлению способствовала в первую очередь неверная трактовка образа секретаря обкома партии Курганова, а также многочисленные реплики и утверждения о якобы существующем нажиме «сверху» на секретаря райкома Мансурова и на его предшественника Комелева.

Кроме этого указывалось на то, что автор сценария чрезмерно большое внимание уделил истории ошибочной деятельности Мансурова и не показал достаточно в оптимистическом плане положительные стороны жизни героев, особенно молодого коммуниста Саши Комелева.

Помимо заключения в Главном управлении состоялась специальная беседа заместителя начальника Главка тов. Рачука И. А. и главного редактора тов. Кокоревой И. А. с писателем В. Тендряковым, который отстаивал концепцию своего сценария.

Главк сообщил свои замечания студии «Мосфильм» и рекомендовал внести соответствующие поправки в режиссерский сценарий...

В процессе производства фильма руководство киностудии «Мосфильм» и Главное управление по производству фильмов систематически просматривали отснятый режиссером М. Швейцером материал... те или иные сцены и эпизоды подвергались критике.

Так, в частности, режиссеру М. Швейцеру неоднократно указывалось на необходимость придания всему фильму более светлого колорита. Режиссер имел определенное тяготение к несколько мрачноватой, натуралистической манере

изображения событий. Ему больше удавались сцены, носящие разоблачительный характер. Что же касается эпизодов, связанных с поэтическим восприятием мира, с показом светлых сторон жизни героев, то это оказывалось значительно слабее...

На протяжении съемок фильма Главное управление по производству фильмов настоятельно рекомендовало изменить трактовку образа секретаря обкома Курганова, предлагая показать в его лице настоящего коммуниста и руководителя, умеющего исправлять даже самые серьезные ошибки людей.

Создатели фильма «Тугой узел», и в особенности писатель В. Тендряков, не соглашались с предлагаемыми изменениями и, ссылаясь на свое право художников, отстаивали предлагаемую ими трактовку образов.

22 января отснятый М. Швейцером фильм «Тугой узел» был представлен на обсуждение художественного совета киностудии «Мосфильм».

...Постановщику было предложено пересмотреть трактовку секретаря обкома Курганова, который в фильме как бы наталкивал Мансурова на целый ряд ошибочных действий, а также произвести уточнения по линии поведения самого Мансурова...

Главное управление по производству фильмов поддерживало эти критические замечания киностудии «Мосфильм», настаивая одновременно и на своих прежних замечаниях...

1 марта художественный совет киностудии «Мосфильм» вновь обсуждал фильм «Тугой узел» с внесенными в него режиссером поправками. Члены художественного совета киностудии «Мосфильм» — режиссер Ромм М. И., композитор Крюков Н. Н., кинодраматург Папава М. Г., кинодраматург Каплер А. Я., секретарь партийной организации «Мосфильма» Агеев В. Ю., заместитель директора студии Чекин И. В., а также писатели А. Твардовский и Э. Казакевич признали фильм «принципиально важным», «партийным по своему духу» и «заслуживающим выпуска на экран».

Не рассматривая фильм «Тугой узел» произведением совсем законченным и считая, что в фильм должны быть внесены определенные поправки, дирекция киностудии «Мосфильм» сочла необходимым представить фильм в Главк и совместно с ним определить те поправки, которые должны быть внесены в фильм.

9 марта с. г. обсуждение кинофильма состоялось в Главном управлении по производству фильмов.

Главк не нашел возможным принять фильм «Тугой узел» в представленном авторами варианте и предложил внести в фильм, который не приобрел правильного идейного звучания, целый ряд серьезных и принципиально важных изменений.

Считая, что в фильме «Тугой узел» совершенно неправильно в отрицательном свете показаны руководящие работники, Главк высказался прежде всего за принципиально новую трактовку образа секретаря обкома Курганова, указав авторам на то, что в фильме, где поднимаются проблемы партийного долга и чести коммуниста, необходимо убедительно показать, что такое явление, как «мансуровщина», является уродливым исключением из общей здоровой атмосферы нашей жизни. И поэтому в лице секретаря обкома в фильме должен быть показан настоящий партийный руководитель, умеющий исправлять самые серьезные ошибки людей...

Кроме того, возражение вызвал целый ряд имеющихся в фильме ошибочных утверждений. Таковы, например, реплики о том, что людей будто бы кто-то вынуждает «сверху» действовать неправильно...

Главк рекомендует студии «Мосфильм» пересмотреть дикторский текст, идущий от автора, и решительно исключить из этого текста ту характеристику секретаря райкома партии Мансурова, где говорится о том, что он ничего не приобрел в жизни и поэтому ему не на что рассчитывать, если он будет смещен.

Было высказано решительное возражение против имеющейся в фильме тенденции представить секретарей, а так-

же других работников райкомов, как неучей, беспринципных людей, занимающих столь ответственные посты по недоразумению.

Высказывалось также мнение о том, что не следует акцентировать внимание зрителя на вынужденной смерти председателя колхоза Мургина после разговора с секретарем райкома Мансуровым. В данном случае целесообразно было бы изменить мотивировку повести В. Тендрякова.

Главк высказывался также за изменение названия фильма с тем, чтобы уже из самого названия было ясно, что побеждают в фильме, как в самой нашей жизни, светлые, положительные начала.

Ввиду того, что авторы фильма — писатель В. Тендряков и режиссер М. Швейцер категорически отказались вносить какие-либо поправки в фильм по рекомендации Главка, Главное управление по производству фильмов представило фильм «Тугой узел» на рассмотрение руководства министерства.

Министерство культуры СССР сочло необходимым провести специальное обсуждение фильма «Тугой узел» с привлечением членов художественного совета «Мосфильма», положительно оценивших кинокартину.

14 марта с. г. такое обсуждение фильма состоялось. На этом совещании фильм «Тугой узел» был подвергнут резкой критике. Общее идейное содержание фильма было признано ошибочным. Режиссеру М. Швейцеру и писателю В. Тендрякову было указано на то, что они неправильно, в искаженном виде представили нашу действительность, ошибочно изобразили руководителей партии и коммунистов людьми, оторвавшимися от народа.

Авторы фильма неверно восприняли решения XX съезда КПСС и подошли к своей задаче изображения правды жизни с позиций субъективно-критических. Поставив себе задачу разоблачить те или иные отрицательные факты, авторы не разглядели главных и значительных явлений, отошли от задач утверждения в своем произведении самых важных принципов нашего общества. Поэтому в фильме получился известный сдвиг в сторону критического восприятия нашей действительности.

В Министерстве культуры СССР идейные ошибки фильма «Тугой узел» были детально проанализированы, и перед авторами была поставлена задача по-новому осмыслить свое произведение, пересмотреть свой фильм под углом зрения правильного показа взаимоотношений руководителей и народа, показа их общности и единства в борьбе за выполнение решений XX съезда КПСС.

Министерство культуры не приняло фильм «Тугой узел» к выпуску на экран и предложило авторам и киностудии «Мосфильм» коренным образом его переработать, с тем чтобы придать фильму правильное идейное значение, сделать его подлинно партийным.

Дирекции и художественному совету киностудии «Мосфильм» указано на допущенную серьезную идеологическую ошибку в оценке фильма «Тугой узел» и предложено более ответственно подходить к приему фильмов вообще.

Обсуждение фильма «Тугой узел» в Министерстве культуры СССР было чрезвычайно плодотворным для творческих работников кино. Члены художественного совета... оценивавшие раньше фильм «Тугой узел» как произведение идейно правильное и заслуживающее выпуска на экран, после проведения обсуждения изменили свое отношение и согласились с необходимостью кардинальной переработки фильма.

Более упорно отстаивали свои позиции авторы фильма — писатель В. Тендряков и режиссер М. Швейцер. Однако после весьма доказательного разбора их ошибок они согласились продумать возможность исправления фильма.

Киностудии «Мосфильм» и Главному управлению по производству фильмов совместно с авторами предложено разработать детальный план коренной переработки фильма.

После внесенных исправлений фильм будет вновь представлен и рассмотрен Министерством культуры СССР.

Н. Михайлов

Вряд ли этот сам за себя красноречиво говорящий текст нуждается в особых комментариях. Чиновник высокого ранга старательно рапортует о том, как вверенные ему ведомства изо всех сил усердствуют, чтобы не допустить на экран «крамолу», стремятся увести искусство от честного, углубленного взгляда на жизнь к иллюзорному торжеству «светлого, положительного начала». В этих стараниях все средства хороши, и чудовищный нажим, выкручивание рук, лобовая атака на художников цинично объявляются «чрезвычайно плодотворными» мерами.

Непринятый фильм повис на студии тяжким грузом. Одновременно личные житейские обстоятельства завязались для Швейцера столь же тугим узлом: речь шла о судьбе семьи — жены, отца, ребенка... Вместе с М. И. Роммом режиссер берется наметить переделки. Тендряков поначалу не хотел бросать товарища в беде, но отказался от всякого участия, когда узнал, что придется вырезать одну из самых сильных драматических сцен фильма — «всё, я в погублении не участвую». 31 марта со студии уходит письмо на имя министра культуры и начальника Главка со схемой основных поправок по фильму «Тугой узел».

Казалось бы, тут могла завершиться грустная история вынужденной капитуляции. Но она, увы, имела свое продолжение. В ответ на студийное письмо из Главка пришел документ с новыми замечаниями и требованиями переделок в картине, признанной, как там говорилось, «идейно порочной».

«Не устроила даже та подлость, которую мы предложили»,— горько усмехается сегодня Швейцер.

Более того, Главк предписал Тендрякову и Швейцеру «дать на основе вышеуказанных предложений сценарную разработку новых сцен и редакцию тех старых эпизодов, которые требуют исправления.

Разработанный конкретный план нового варианта фильма было бы целесообразно обсудить и утвердить на коллегии Минкульта СССР».

Слава богу, директор студии И. Пырьев взорвался: «Ничего не будем представлять и утверждать! Делайте, что считаете нужным. Беру ответственность на себя».

«Началась,— вспоминает в беседе со мной М. Швейцер,— циничная работа нормального заключенного»... А вскоре разыгрался еще один удивительный акт этой драмы. Совершив над собой насилие, подписав, как он выразился, «ложные показания», Швейцер представил на худсовет переработанный материал фильма. Режиссер предварил просмотр следующими словами: «Мы сейчас покажем вам картину для того, чтобы получить от вас совет. Картина находится в состоянии работы, причем она находится в довольно тяжелом состоянии. Есть куски, которые поставили условно и окончательно еще не сняты... Хочется послушать ваше мнение по поводу того, что сделано. Зрелище это будет довольно унылое».

Понятная растерянность и боль художника словно не были приняты во внимание. После просмотра он услышал на худсовете упреки в том, что отнесся к поправкам равнодушно, делал их неискренне. «Не от чистого сердца» — как сказал И. Пырьев, вчера еще ограждавший молодого режиссера от административного ража чиновников. Насколько уродливый излом психологии!

Комментирует М. Швейцер: «Оказывается, убивая свое произведение, я должен был делать это с вдохновением! Такое могли говорить только люди, привыкшие жить в рабстве и во лжи. Да и немудрено: не столь уж давно испытали воздействие постановления «О кинофильме «Большая жизнь», прошли через кампанию против космополитизма — были напуганы...»

Вот так худсовет проявил «позицию в защиту художника», о которой, помните, говорил А. Каплер. Правда, на заседании прозвучал и голос Михаила Ильича Ромма, поставившего многое на свои места: «Было сложившееся, органически сложившееся произведение... Мне кажется, что сейчас вместе с водой из ванны выплеснули ребенка».

Хирургическое вмешательство, которое претерпела картина, меняло содержание образов, общую концепцию произведения. В жизни уже подавляли, одерживали победу мансуровы, на экране эта реальная опасность смазывалась, вытравлялась. А ведь и до сегодняшнего дня ситуация, по праву поставленная Тендряковым и Швейцером в центр фильма, далеко не изжила себя, не канула в Лету. Она по-прежнему является тормозом нашего экономического и нравственного развития.

И нельзя не отдать должное авторам картины: вопрос о качествах коммуниста, о его нравственности, столь серьезно поднятый в произведении, ныне обсуждается в обществе с новой силой, с новой остротой. Сегодня это решающий вопрос. Партийный билет не льготы дает, а накладывает огромную ответственность — вот что утверждали создатели «Тугого узла». Разве не об этом идет речь сегодня, когда в коммунисте, партийном работнике мы хотим видеть не дрожащего за свое место, за свои материальные блага, а человека, способного на смелые и решительные действия во имя общественных интересов.

Вот почему «Тугой узел» не историческая — современная картина.

Вот почему хорошо, что не осталась в памяти зрителей оскопленная, по существу бессмысленная лента «Саша вступает в жизнь», но оказавшаяся приемлемой для руководящих искусством (акт о ее приемке был подписан 12 августа 1957 года). А обрел сегодня экранную судьбу *совсем другой,* честный фильм «Тугой узел», арестованный за смелость и пролежавший в бездействии больше трех десятилетий. На этой длинной дистанции он, может быть, несколько потерял в художественной энергии, однако сохранил свой гражданский заряд, твердую убежденность авторов, что только крепкие нравственные устои служат гарантией справедливого жизнеустройства.

P. S. С той поры Швейцер фильмов о современности больше не снимал.

«Ошибка инженера Кочина», СССР (1939)

Главное достоинство этой картины было определено сразу же после ее выхода. М. И. Ромм, начинавший некогда как ассистент А. Мачерета, а к этому моменту уже ведущий режиссер, писал в газете «Кино» 17 ноября 1939 года: «Картина возрождает в нашем искусстве детектив с большой стилистической чистотой и притом на новых, более сложных позициях...» Действительно, «Ошибка инженера Кочина» — прежде всего детектив, пожалуй, даже щегольски чистый — недаром его кульминацией является сцена, где шпион с перекошенным от идеологической ненависти лицом фотографирует чертежи изобретателя в тот момент, когда сам изобретатель находится в соседней комнате и может вернуться в любую секунду, а в это время звонит телефон...

Но главное — сама атмосфера классического детектива: зыбкий, неверный свет сумерек (утренних ли, вечерних), таинственно преображающий знакомые четкие очертания мира, когда привычное начинает таить в себе загадку, а то и угрозу. По части атмосферы «Ошибка инженера Кочина» жанрово безупречна. Безупречен и сам Великий Детектив — с ясным и светлым лицом Михаила Жарова, восстанавливающий истинное положение вещей при свете настольной лампы, пока в финале не наступит, наконец, рассвет. Даже помощник не забыт, этакий доктор Ватсон.

Впрочем, главная загадка фильма лежит совсем в иной плоскости: как же получилось, что детектив «про шпионов» — непривычное явление в 1939 году, когда ни одна советская картина без них не обходилась? Шпионы, двурушники, диверсанты и вредители проникли во все эпохи и едва ли

«Ошибка инженера Кочина»
Сценарий А. Мачерета, Ю. Олеши. Постановка А. Мачерета. Оператор И. Гелейн. Художник А. Бергер. Звукооператор В. Лещев. В ролях: М. Жаров, Л. Орлова, С. Никонов, Н. Дорохин, Б. Петкер, Ф. Раневская. «Мосфильм», 1939.

не во все жанры — точно так же, как по официальным сообщениям во все области советской светлой действительности. А действительность темнее не становилась.

Шпион перестал быть экзотической, условной фигурой из американизированных боевиков середины 20-х (типа «Луча смерти» или напрочь забытых лент «Четыре и пять», «Борьба за «Ультиматум», «Наполеон-газ», продолжений «Красных дьяволят»). В середине 30-х он возник в совершенно ином качестве — чуть ли не как неотъемлемая деталь современного быта. В обыденном сознании той поры это фигура не менее привычная, чем постовой, пионер, пограничник с собакой, продавец мороженого и т. д., и т. п. Его разоблачают мимоходом, привычно — те же пионеры, комсомолки, старые рабочие и молодые ударники, между тем как работникам органов все известно уже с самого начала, почему они непременно появляются в кульминационный момент так же молниеносно, как и исчезают вместе с разоблаченным негодяем.

В том-то и дело, что шпион теперь — фигура внежанровая. И как ни парадоксально, светлая советская действительность не может без него обойтись именно в силу ее, так сказать, «светлости». К этому времени модель мира в державной мифологии была окончательно завершена. И полнота картины лучезарной отечественной действительности была невозможна без противостоящего ей зарубежного запредельного царства тьмы. Они составляют единое неразъемное целое.

Причем слово «тьма» употреблено здесь не только в переносном, но и в буквальном смысле. Образ враждебных сил выстраивается по традиционным принципам «кромешного мира» — идеального мира, вывернутого наизнанку. И если советская действительность — мир дневной, то зарубежная — мир ночи. И шпион точно так же предпочитает держаться в реальной тени, как и использовать в своих действиях «теневые стороны» нашей действительности — прежде всего «представителей внутреннего недовольства» (так именует себя в «Ошибке инженера Кочина» подручный шпиона).

Сравнение можно продолжать: «наш» мир многолюден и улыбчив (напомним, что открытая белозубая улыбка — визитная карточка положительного киногероя 30-х) — «тот» мир безлюден и хмур. «Наш» герой уверен, точен в слове и жесте — «их» персонаж многословен и суетлив (то принимает напыщенные позы, как самовлюбленный шпион в «Ошибке инженера Кочина», то постоянно передвигает какие-то предметы на столе, как его подручный, — и это первое, что мы видим в кадре еще до появления его несимпатичной физиономии). В «том» мире преследуют коммунистов, рабочих и евреев, а в «нашем» — «...сын еврейского бедняка из местечка мог бы стать, вы подумайте, старшим лейтенантом», как гордо сообщает шпиону жена портного, разоблачающего преступный сговор.

Вот такими безотказными средствами создавался образ, вполне убеждавший массовую аудиторию тех лет. Помимо прочего, он избавлял от необходимости углубляться в размышления, скажем, о природе фашизма,— размышления, которые могли бы привести к выводам весьма неожиданным и небезопасным. Причем образ этот достаточно абстрактен для того, чтобы работать и в период заключения советско-германского пакта. Это Враждебное Окружение вообще, внутри которого существует (и существовало всегда, как выясняется из исторических фильмов) наше государство. К концу 30-х это противостояние в пространстве окончательно сливается с противостоянием во времени: модель предшествующего периода, когда новая советская революционная действительность противопоставлялась беспросветному дореволюционному прошлому, а зарубежная капиталистическая действительность на советском экране выстраивалась по аналогии с прошлым.

Все это имеет прямое отношение к нашему фильму, ибо в некотором смысле он был завершающей частью трилогии, где закладывалась модель «кромешного мира» фашизма. До того были «оборонный» фильм о будущей войне «Родина зовет» (1936) и картина о гитлеровской Германии «Болотные солдаты» (1938).

И все же из общего ряда «Ошибку инженера Кочина» выделяет, повторяю, ее уверенный профессионализм. В другой ситуации, скажем, еще лет пять назад, это никого бы не удивило. Но кино второй половины 30-х отличает как раз растерянный дилетантизм, особенно в фильмах о бдительности. Вряд ли кто-нибудь из кинематографистов осмелился хотя бы в мыслях подвергнуть сомнению тезис об обострении классовой борьбы, но в воображении он явно не укладывался. Пожалуй, только Фридрих Эрмлер с благословения Адриана Пиотровского предпринял отчаянную попытку объяснить происходящее с официальных позиций в «Великом гражданине». Большинство предпочло просто «кадрировать» предложенные ушлыми драмоделами изделия. Потому, например, «Честь» Евгения Червякова неотличима по

языку от «Ночи в сентябре» Бориса Барнета: ни в той, ни в другой нет ничего от уникальных индивидуальностей их авторов.

В основе «Ошибки инженера Кочина» лежит громоздкая, неуклюжая пьеса «Очная ставка», изготовленная братьями Тур совместно со Львом Романовичем Шейниным, который был известен не только как автор популярных «Записок следователя», но и как один из сотрудников Вышинского (эту сторону его деятельности подробно осветил Ю. Домбровский в «Факультете ненужных вещей», где Шейнин стал прообразом Романа Львовича Штерна).

И вот эта топорная поделка оказалась материалом для увлекательной игры в детектив, затеянной в кафе «Националь» за чашечкой кофе и рюмкой коньяка увлеченным практиком-экспериментатором в жанровом кино Александром Вениаминовичем Мачеретом и Юрием Карловичем Олешей. Может быть, в игре, в решении чисто профессиональных задач они спасались от жесткости заказа, уходили от него в сторону, пытаясь делать то, что интересно им самим?

«Интересно» — вот слово, больше всего объясняющее в картине. Видно, как интересно в ней всем работать. Она сделана по принципу: «А что, если...» А что, если один шпион будет опытный профессионал-наемник без всяких идей, а другой — идейный, но абсолютно бездарный? А что, если решающую роль в разоблачении шпиона сыграет совсем не героическая чета старичков-евреев? А что, если возлюбленную изобретателя, попавшую в шпионские сети, сыграет всеобщая любимица Любовь Орлова, а следователя — Михаил Жаров, до того игравший преимущественно обаятельных нахалов и прохвостов? А Фаина Раневская пусть сыграет не привычно громогласную халду, а старую, добрую еврейскую маму...

И пробуют. И всем интересно. И оператор Игорь Гелейн упоенно играет с подсветкой, превращая и без того малосимпатичную физиономию шпиона Тривоша в откровенную злодейскую маску, и Любовь Орлова с удовольствием пробует непривычное мелодраматическое амплуа, и Михаил Жаров на сто процентов использует свое неотразимое актерское обаяние, и Леонид Кмит буквально купается в сочиненной авторами фильма рольке официанта, безнадежно влюбленного в свою напарницу, а посему удрученного своей решительно негероической внешностью, и прелестно трогательны Борис Петкер с Фаиной Раневской в роли четы Гуревичей, и многолюдно-улыбчива, солнечна Москва, и даже кафе «Националь» появляется на экране с его знаменитыми окнами («...именно эти широкие окна явились одной из причин того, почему «Националь» был предпочтен другим кафе. Здесь с особой силой ощущался эффект присутствия Москвы...» — напишет потом Мачерет в своих воспоминаниях об Олеше)[1].

А шпионы? Ну что ж, разве не известно всем, что они охотятся за чертежами наших военных изобретений, используя для этого и всяких проходимцев-двурушников, и тех, кто побывал за границей, во враждебном окружении, особенно женщин с их доверчивостью? И если руководители государства объяснили, что классовая борьба обостряется с каждым днем, то, значит, так оно и есть — тем более что германский фашизм на глазах набирает силу...

А подозревать всех — ну, это просто непорядочно. Вон и помощник следователя решил, что Кочина окрутила шпионка и он принес ей чертежи, а потому следует изобретателя немедленно задержать. Что ему на это мудрый шеф отвечает? «Только потому, что факты неблагоприятно сложились, такого человека... давать в обиду нельзя». В этом авторы хотят быть уверены, как и в прозорливости наших следственных органов.

«Ошибка инженера Кочина» — это картина талантливых и органически порядочных людей, доверившихся и потому подчинившихся своему времени. Задача живописать злодеяния шпионов и диверсантов, нагнетать атмосферу подозрительности авторов вовсе не вдохновляет. Им куда приятнее показывать симпатичных наших современников, к которым не пристанет никакая вражеская зараза, а потому зараза эта непременно обречена и смешна в бессильных и злобных своих потугах омрачить светлую действительность.

Интонация эта придавала картине особую убедительность.

А в газете «Кино» неделю спустя после упомянутого выше выступления Ромма журналист с дореволюционной славой «короля сенсаций», а потом и опытный профессиональный сценарист Олег Леонидов отмечал: «...многие статьи и брошюры о методах шпионско-диверсантской работы не обладают такой убедительной силой, как живые образы подлинно художественного произведения. «Ошибка инженера Кочина» — именно такое произведение».

Евгений Марголит

[1] «Искусство кино», 1970, № 10, с. 126.

«Тюрьма», Швеция (1949)

> И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены.
> *Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы»*

На рубеже 60-х Ингмар Бергман, размышляя о смысле и предназначении своей художнической деятельности, заметил, что «хотел бы быть одним из строителей храма, что вознесется над равниной». Напомнив поучительную историю Шартрского собора, некогда уничтоженного пожаром и затем восстановленного самоотверженными усилиями тысяч безымянных зодчих, он заключал: «Я хотел бы создать голову дракона, ангела, дьявола — или, возможно, святого... Все равно кого». Оценив скромность великого художника, отметим все же: обширное, сложное, протяженное во времени и пространстве кинозодчество Бергмана (не так давно вышедшая теледрама «Благословенные» — сорок седьмой фильм режиссера) никак не назовешь «деталью» или «фрагментом» даже грандиозного эстетического проекта. Куда уместнее аналогия с уже воздвигнутым собором, монументальным и единственным в своем роде сверкающим «шпилем» к которому явилась последняя масштабная работа Бергмана «Фанни и Александр».

Тем важнее вглядеться в его фундамент. В заложенные первыми краеугольные плиты,

---

«Тюрьма» («Fängelse»)
Автор сценария и режиссер Ингмар Бергман. Оператор Йоран Стриндберг. Композитор Эрланд фон Кох. В ролях: Дорис Сведлунд, Биргер Мальмстен, Ева Хеннинг, Хассе Экман, Стиг Олин, Ирма Кристенсон, Андерс Хенриксон и другие.
Производство «Лоренс Мармстедт — Терра-фильм».

расположение которых исподволь определит архитектонику будущего здания. В экзистенциальные векторы бергмановского мировидения, какие обусловят неповторимость запечатленной в его фильмах картины действительности.

Сын пастора, воспринявший ценности европейского протестантизма не в абстрактно-догматическом, но в индивидуально-этическом их содержании, от природы наделенный обостренным неприятием бытовой жестокости, ханжества и фальши, он вошел в кинематограф в годы второй мировой войны, отяготившей бременем неизбывной вины сознание не одного поколения национальной интеллигенции, которая тяжело переживала печально известный «шведский нейтралитет». Мучительное ощущение вынужденного неучастия в глобальном конфликте эпохи, в противостоянии народов Европы силам «третьего рейха», разделяемое Бергманом с писателями-«фюртиоталистами» (представителями шведского литературного авангарда) Стигом Дагерманом, Сиваром Арнером, Ларсом Юлленстеном сообщало их произведениям оттенок вселенского пессимизма.

В «Тюрьме» — первом фильме, который Бергману доверят сделать по собственному, не основанному на апробированном романном или драматургическом источнике сценарию, разрозненные факты, улики, обвинительные аргументы прежних лент сложатся в целостную модель богооставленного мира, где зло полновластно и безраздельно, а индивидуальное спасение возможно для людей лишь в той степени, в какой они окажутся (если вообще окажутся) в силах вырваться из плена навязанных им извне социальных ролей. Стихия шведского городского быта, без устали поглощающего и перемалывающего судьбы атомизированных одиночек, впервые корректируется здесь емкой жесткостью авторского замысла, сознательно ориентирующего зрителя на философски обобщенное восприятие изображаемого. Окончательно определяется и стилевой регистр, обнаруживающий в «Тюрьме» преемственность опыта немецких экспрессионистов.

Для понимания замысла картины чрезвычайно важен пролог, впрямую вводящий в проблематику экспрессионистской драматургии раннего Бергмана (об этой малоизученной стороне творческой индивидуальности Мастера советский читатель может получить некоторое представление, познакомившись с радиопьесой «Город», 1951[1]).

[1] См. сб. «В стороне. Скандинавские радиопьесы». М., «Искусство», 1974.

На студии, где снимает очередную ленту режиссер Мартин Гранде, появляется необычный гость — преподаватель математики Пауль, некогда учивший его в школе, а позже испытавший нервный кризис и долго лечившийся в клинике для душевнобольных. Он хочет подарить Мартину идею новой картины — картины о пришествии Дьявола.

Декларируя свое вступление в права господства над миром — невозмутимо излагает свою идею Пауль,— Дьявол тут же успокоит людей, сказав, что ничего существенно не изменится. «Дьявол разрешает все — в этом весь фокус. Дьявол царствует в аду, а ад — это наша действительность. Земля — это ад»,— провозглашает Пауль.

Мартин растерян, озадачен: в безумии старого учителя есть, бесспорно, некая последовательность. На досуге он пересказывает услышанное своему давнему другу — разочарованному во всем и вся, спивающемуся журналисту Томасу. Фильма, разумеется, из этого не выйдет, но... Вот случай, который вполне наглядно эту идею иллюстрирует, договаривает Томас, читающий страничку уголовной хроники. Чем не материал? И к тому же произошло с ним самим: полгода назад по заданию газеты он отправился брать интервью — и так познакомился с семнадцатилетней Биргиттой-Каролиной...

Дальнейшее — сплошной флэшбэк протяженностью в девять десятых фильма. Не утрачивая аутентичности «безусловно происходящего» (притом при участии Томаса, с которым мы уже успели познакомиться), ретроспекция эта предваряется «хлопушкой» и рабочими титрами и, следовательно, должна восприниматься и как «правдивая история» (так назывался рассказ Бергмана, послуживший первоосновой фильма,— к сожалению, неопубликованный), и одновременно как то, что могло бы быть, как реализованный вариант замысла Пауля — Мартина — Томаса. Так впервые на пути Бергмана в кинематографе и задолго до гениальных феллиниевских «$8^1/_2$» нашла плодотворное воплощение идея сложной двусторонней связи «волшебного фонаря» с фактурой сырой, грубой, необработанной действительности.

В «фильме-внутри-фильма» эта сырая действительность предстает как разверстка сартровской формулы «ад — это другие».

Представительницу древнейшей профессии Биргитту-Каролину мы встречаем на лестнице меблированных комнат. Затем видим ее с новорожденным ребенком. Затем — в «семейном кругу»: с «женихом» (точнее, сутенером) Петером и сестрой Линнеей.

Оба настойчиво уговаривают ее отдать ребенка: они о нем позаботятся. Биргитта-Каролина колеблется, но после того как Петер обещает при первой возможности жениться на ней («все будет, как у людей»,— твердит он), соглашается. О ребенке, разумеется, «позаботились»; и вот уже Биргитту-Каролину разыскивают по обвинению в детоубийстве.

В полицейском участке, куда ее доставят, героиня и встретит Томаса, на чью долю выпал иной, но не менее беспросветный вариант «ада на земле»: в горячке запоя он попытался склонить свою жену Софи к двойному самоубийству. Софи удалось вырваться и убежать, а он, придя в себя и увидев на полу «орудие преступления» — разбитую бутылку, счел себя убийцей и решил отдаться в руки правосудия.

Когда обстоятельства разъяснятся, отпустят и его, и ее. И оказавшись рядом на холодной стокгольмской улице, они инстинктивно потянутся друг к другу. На каком-то чердаке он отыщет заброшенный в угол допотопный кинопроектор и пыльную коробку с пленкой. И, будто почувствовав себя детьми, эти двое изгоев станут вновь и вновь прокручивать немой фарс в манере Мельеса — с вором, полицейским и фигурой Смерти, забавно выскакивающей из гроба. И, пожалуй, лишь тут, в немудреном «макабре» эпохи детства «великого немого», на миг приоткроется им, отчужденным и заброшенным, сверкающее чудо кино, способного преобразить любую сторону бытия в радикальную его противоположность...

Но идиллия продлится недолго: у мятущегося, безвольного, сочувствующего, но не любящего Томаса не найдется сил удержать девушку. А на прежнем месте Биргитту-Каролину встретят убийцы ее ребенка: Петер и Линнея. И новое избиение, и принуждение вернуться к ненавистной прежней «работе»...

Вырвавшись из рук своих мучителей, героиня побежит в подвал, где недавно скрывалась от полиции. И вспомнит о ноже, которым хвастался соседский мальчишка. Волею судьбы тот же мальчишка встретится на набережной Томасу. Чувство вины перед девушкой и мучительное сознание собственного «неучастия» приведет последнего — опять же волею случая, приобретающего к финалу ленты чуть ли не программный характер,— к дому, в подвале которого бьется оскорбленная и униженная Биргитта-Каролина. Сквозь решетку окна они в последний раз увидят друг друга. Она успеет еще произнести его имя. Но неотвратимое уже произошло, самоубийство состоялось...

И вот остался позади томительно долгий флэшбэк, и на съемочной площадке снова режиссер Мартин Гранде и чудаковатый учитель математики. Мартин категоричен: «Ваш сценарий нельзя поставить: он приводит к вопросу, на который нельзя ответить. Ответ, пожалуй, можно было бы отыскать, верь мы по-прежнему в Бога. Но поскольку мы в него больше не верим, выхода нет». «Итак, никакого выхода нет. Тьма»,— эхом вторит ему Пауль. Круг замыкается.

Для режиссера-скептика и философа-безумца. Но отнюдь не для Ингмара Бергмана, для которого земной ад и рай детской невинности, Бог и Дьявол, вина и ответственность никогда не переходили в ряд абстрактно-умозрительных категорий, удел кабинетных мыслителей. В том же 1949 году он снимет «Жажду», прообраз знаменитого «Молчания» (1963) — впечатляющую мистерию духа, где снова бесстрашно исследует земной «ад для двоих», но где столь очевидный в «Тюрьме» фактор материального неравенства как исток экзистенциального зла прочно уступит место другим — эмоциональным, интеллектуальным, психологическим — недугам «времени и места», отмеченным роковым клеймом отчуждения.

А много лет спустя, критически переоценив художественные итоги «Тюрьмы», благосклонно отмеченной кинопрессой, но с порога отвергнутой отечественной аудиторией, Бергман и не подумал отступиться от прежних, обуревавших его в юности вопросов, полемически заостренно прозвучавших в его выступлении на премьере: «В чем виновата она (Биргитта-Каролина.— *Н. П.*), за что на ее долю выпала столь удручающая жизнь? В чем моя вина и вина других людей? Можно ли было вмешаться и предотвратить беду? Откуда эта сковывающая беспомощность перед лицом зла?»

Непримиренным «кинематографом вопросов» вошло в историю киноискусства все более чем сорокалетнее творчество выдающегося Мастера. И общемировой резонанс этого творчества, взыскующего земных ответов на главные проблемы существования человека на земле,— быть может, самый веский и убедительный аргумент в пользу Ингмара Бергмана — художника, отстаивающего гуманистические ценности в споре с разного рода лжепророками и лжемессиями XX столетия.

Николай Пальцев

Необязательные заметки

Сергей Лаврентьев

Любите ли вы кино?

С давних времен творческая и общественная жизнь в нашем кинематографическом сообществе определялась постоянной полемикой между самыми главными людьми в кино — режиссерами и самыми неглавными людьми — критиками. Последние, как правило, упрекали первых в том, что создаваемые ими фильмы недостаточно художественны, а тот факт, что зритель к некоторым из этих малохудожественных картин благосклонен, не может служить аргументом в споре. Режиссеры были, напротив, снисходительны к критикам — знали, что круг их узок и от народа они страшно далеки. Однако чувствовалось иногда, что мнение нескольких оторвавшихся от народа умников значит для режиссеров немало.

Сегодня прежняя полемика вроде бы продолжается. Слышатся раскаты критического грома, режиссеры привычно выставляют громоотводы. Но отчего-то кажется, что и критикам, и режиссерам не очень важна суть этой полемики. Может быть, холостой ход возникает потому, что спорщики перегорели, и проблема художественного качества кинопроизведения в современной социокультурной ситуации утратила для них свою былую значительность? В самом деле — до режиссерских ли изысков сейчас, когда общество предельно политизировано и все отечественные фильмы 1989 года не могут соревноваться в популярности с телетрансляцией бурных дебатов на депутатском съезде? До разговоров ли о высоком искусстве, когда на советские фильмы народ уже просто не ходит?..

Ответ на эти вопросы, как мне кажется, можно отыскать в тех полемических публичных выступлениях, которыми прославился в последнее время режиссер Станислав Говорухин. Я не разделяю его страстную убежденность в том, что плачевное состояние отечественного зрелищного кино — результат антинародного заговора кучки эстетов во главе с коварным Андреем Плаховым. Но в той отчаянности, в той открытости, с которой высказывается эта позиция, мне видятся не только естественные для советского человека поиски злонамеренных и непременно сторонних виновников катастрофы, но и любовь к кинематографу, боль за кинематограф, стремление сделать что-то во имя кинематографа.

Это тем более ценно, что, как мне кажется, именно отсутствие трепетного отношения к искусству кино стало причиной крайней невыразительности современных режиссерско-критических баталий.

Я всегда считал, что для режиссера главной и единственной задачей является создание фильма. После завершения работы, полагал я, режиссер должен либо отдыхать, либо приступать к следующей. Такие вещи, как реклама, прокатная судьба картины, не должны быть предметом режиссерской заботы.

Сегодня я понял, наконец, как жестоко ошибался. Создание фильма для режиссера — работа не только не единственная, но даже и не главная. После окончания съемок все только начинается.

Начинаются звонки и походы в редакции газет и журналов, организация положительных откликов. Начинается проталкивание ленты на премьеру в Цент-

ральный Дом кинематографистов. Начинаются рекламные шоу, иногда с выездом в другие города, что позволяет глубокомысленно изрекать: «На Урале меня ценят», «Поволжье меня понимает». Начинаются бесконечные разъяснения того, что происходит на экране. Начинается, наконец, заинтересованный подсчет тех миллионов зрителей, которые посмотрели (или не посмотрели) картину. Некоторых даже не удовлетворяет общая статистика, которую ведет кинопрокат. А. Митта, например («Искусство кино», 1989, № 7), пользуясь, очевидно, собственным подсчетом, вывел свою картину «Экипаж» в абсолютные кассовые рекордсмены отечественного кинематографа, указав вместо статистических 71,1 миллиона зрителей — 100 миллионов. При этом позади остались подлинные лидеры: «Пираты XX века» Б. Дурова (87,6 млн.) и «Москва слезам не верит» В. Меньшова (84,4 млн.)

Недавно кто-то из режиссеров честно и открыто заявил: «Наши фильмы — это наши дети, и мы будем защищать их, как мать защищает своего ребенка,— несмотря на то, что он может быть и хилым, и некрасивым».

Вот к чему приводит отсутствие института продюсеров и рекламных агентств.

Режиссер Анатолий Эйрамджан поставил в кооперативе «Фора» комедию «За прекрасных дам!», которая, возможно, будет иметь некоторый коммерческий успех. По настоянию режиссера фильм посмотрела отборочная комиссия Дома кинематографистов, единогласно решившая, что низкий художественный уровень произведения исключает какие-либо разговоры о возможной премьере в ЦДК. Сей вердикт возмутил режиссера, но ничуть не смутил. Постановщик «пошел по начальству». Возмущался, требовал, грозил и добился-таки своего — премьера состоялась.

Нужно сознаться, что случай с комедией Эйрамджана возник здесь исключительно примера ради. Если бы дело было только в том, что отчаянной пробивной силой обладают создатели подобных фильмов, это можно было бы рассматривать как компенсацию со стороны Всевышнего, наделяющего талантами. Драма заключается в другом. Похоже, что вышепоименованный «материнский инстинкт» начинает проявляться и у тех, кому в таланте никак не откажешь.

Выступая недавно на пленуме правления союза, Сергей Соловьев, к примеру, так расквитался за критику фильма «Асса». Рецензентка написала, что финал ее не удовлетворяет. «А я и не собирался ее удовлетворять. Особенно в финале!» — защитил свое детище режиссер. Но, товарищи дорогие!.. Ведь Соловьев выступает на пленуме правления творческого союза!

Теперь о критиках. Если для режиссера главное сейчас — защитить, отстоять свой фильм, то для критика, как мне представляется, основная задача состоит в том, чтобы как можно более элегантно увильнуть от просмотра фильма.

Советский кинокритик вряд ли подойдет под то ироническое определение, которое дал нашему брату Феллини в книге «Делать фильм». Полагая, что кинокритик обычно смотрит по два фильма в день, Феллини производит подсчет и получает следующую цифру: за тридцать лет активной деятельности критик успевает просмотреть шестьдесят миллионов метров пленки. «Я считаю, что кинокритика следует наблюдать, изучать, исследовать как какую-то новую разновидность человека, новое, неведомое существо»[1]. Нет, конечно, отечественный критик тоже порой вынужден смотреть по нескольку фильмов в день, но — именно вынужден. Болееменее добровольно он приходит в кинозал лишь в том случае, если показывается картина «нужная» — для написания рецензии, обзора, для доклада, реферата, научного труда... Почти невозможно представить нашего критика, отправляющегося в редакцию киножурнала, в Союзинформкино или в Госфильмофонд просто посмотреть фильм.

Почему? В чем дело?

[1] Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984, с. 187.

На первый взгляд в том, что у подавляющего большинства отечественных кинокритиков нет киноведческого образования. Они — филологи, лингвисты, театроведы, музыковеды, специалисты по цирку и мелкой пластике. Думаю, что они никогда не видели «Прибытие поезда» и «Понизовую вольницу», «Рождение нации» и «Нетерпимость», «Стачку» и «Метрополис», «Великую иллюзию» и «Гражданина Кейна»... В их часто блистательных статьях, рецензиях, обзорах, наполненных философскими, литературными, театральными и музыкальными реминисценциями, почти всегда отсутствует кинематографический контекст. Это естественно.

Неестественно отсутствие этого контекста и у тех, кто окончил киноведческий факультет ВГИКа.

«Конечно, нужно смотреть фильмы. Но ни в коем случае нельзя превращаться в киноманов» — эту фразу педагоги произносили, как заклинание. Просмотровое время во ВГИКе всегда тщательно экономилось — его действительно было мало. Значительно меньше, чем выделялось, скажем, для изучения общественно-политических дисциплин. Но этим урезание кинопайка никогда не объяснялось. «Мы воспитываем киноведов, а не киноманов» — вот каково было объяснение.

Но киноманами были Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар, Питер Богданович, Фрэнсис Коппола и Стивен Спилберг... Киноманией высокой пробы отмечена недавняя дискуссия о зарубежном кино, которую вели на страницах «Искусства кино» Владимир Дмитриев и Кирилл Разлогов. Надо сказать, что данное выступление было очень нервно воспринято кинокритической общественностью. «Что за пижонство,— доводилось слышать то здесь, то там,— говорить о фильмах, которые никто не видел!» Хотя у критиков-то была возможность посмотреть большинство упомянутых в дискуссии лент. И не на крошечном экране домашнего видео, а в нормальных кинематографических условиях — с темнотой зала, свечением экрана, потрескиванием ленты в аппарате... Но нет — ведь это надо узнавать, собираться, ехать куда-то!..

Презрение критиков к киноманию, упорное нежелание признать, что без нее кинокритика немыслима, породило и разделение мировой кинематографии на советскую и зарубежную — основополагающий принцип работы всего кинокритического цеха.

Итак, режиссеры, для которых постановка фильмов не является главным делом жизни, и критики, которых почти невозможно увидеть в кинозале... В такой обстановке естественно состояние всеобщей кинематографической безграмотности, охватившей наше общество, которое по инерции все еще считается не только самым читающим, но и одним из самых «смотрящих» в мире.

Разборы и размышления

В спорах о новой картине А. Кайдановского «Жена керосинщика» расходятся не только противники и сторонники фильма. Не могут найти общего языка сторонники со сторонниками и противники с противниками. Зафиксированы даже случаи несогласия человека с самим собой. Очевидно, Кайдановскому удалось создать стопроцентно спорный фильм — феномен, мало изученный отечественным киноведением.

Затрудняясь избрать некое оптимальное для данного случая число рецензионных мнений, редакция решила ограничиться необходимым минимумом — двумя статьями, что, конечно же, не вполне адекватно разбросу мнений даже в самой редакции.

М. Ямпольский

Гости

Предыдущий фильм Александра Кайдановского «Гость», снятый в объединении «Дебют», в прокате практически не был и не привлек внимания критики. Эта лента была вторым обращением режиссера к творчеству Борхеса (первый фильм по Борхесу «Сад» — курсовая работа на Высших режиссерских курсах), а именно к рассказу аргентинского писателя «Евангелие от Марка». Фильм имел все родовые признаки абстрактной притчи: действие происходило в неизвестной стране и в неопределенном прошедшем. «Гость» рассказывал историю человека, приехавшего из европейской по своему характеру цивилизации в полуразрушенную усадьбу, рядом с которой живет семья диких, почти бессловесных слуг. За трапезой гость читает прислуживающим ему дикарям Евангелие, которое воспринимается туземцами не как возвышенная аллегория духовных страстей, но как магическое руководство к действию. Восприняв историю страстей господних почти как инструкцию, пастухи распинают гостя, тем самым возводя его в ранг бога, а себя в ранг Иуды, которого, согласно иному рассказу Борхеса, также использованному в фильме, ждет участь святого.

Фильм Кайдановского со всей заимствованной евангелической метафизикой мог показаться весьма далеким от нашей действительности интеллектуальным опытом, если бы в новой своей картине «Жена керосинщика», поставленной по собственному оригинальному сценарию, некоторые мотивы предыдущей ленты не получили вдруг неожиданное продолжение, но уже на нашей, «до боли знакомой» почве. Место действия «Жены керосинщика» — условный город Бонявск в Восточной Пруссии, вошедшей после войны в состав нашей страны. По существу Бонявск, несмотря на все приметы нашей действительности, это также «странное» место, где старые немецкие усадьбы и кирхи заселены людьми без памяти и языка, в каком-то смысле столь же дикими, как и пастухи Борхеса. Это место, где духовные обломки чужой цивилизации подвергаются такой же неожиданной деформации, как и Евангелие в «Госте»,— не случай-

«Жена керосинщика»
Сценарий и постановка А. Кайдановского. Оператор А. Родионов. Художники Т. Тэжик, В. Зенков. Композитор А. Гольдштейн. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм», 1988.

ны здесь бесприютные, потерянные, заблудившиеся немецкие ангелы. «Жена керосинщика» помогает понять авторский замысел «Гостя», а «Гость» проливает свет на хитросплетения последнего фильма Кайдановского.

О чем повествует экранизация Борхеса? Об удивительной, непредсказуемой, кровавой метаморфозе мифа в месте, лишенном культурной памяти и традиций. Оторвавшись от питавшей его интеллектуальной почвы, взрастившей его символики, евангельский миф превращается в кровавую бессмыслицу. Притча о бесах, вошедших в свинью, реализуется пастухами как ночная оргия избиения стада свиней. Вне символического лексикона культуры миф становится уродливым руководством к действию. Этот процесс зловещей деформации и вырождения мифа наиболее бурно протекает в семиотически пустом пространстве. Пустота является местом наиболее пышного и чудовищного цветения мифологических обломков, складывающихся в новый миф-монстр, драматическим образом воздействующий на реальность. Когда-то Юнг воспевал мифологическое сознание как необходимый противовес гипертрофированному рационализму европейского человека. Но там, где рационализма нет, где царствует «сон разума», мифологический противовес «рождает чудовищ».

Российские *гости*, приехавшие в Бонявск, странный чужой город, лишенный памяти, не имеющий истории, воспроизводят на нашем хорошо знакомом материале абстрактную коллизию «Гостя» — они рождают чудовищ.

«Жена керосинщика». Нонна — А. Малкова, Удальцов — А. Балуев

Прошлое присутствует в Бонявске в руинах, нестертых немецких надписях и чудовищных памятниках. Ключи к этим обломкам прошлого утеряны, их соотнесение с конкретным временем лишено смысла. Ряд примет указывает на точное время действия — 1953 год, момент смерти Сталина. На поверхностный взгляд фильм вписывается в череду антисталинских лент последнего времени. Но режиссер сознательно допускает очевидные анахронизмы.

История Удальцова — взяточника председателя горисполкома — явно не

из сталинских времен. Уголовная мафиозность крупного функционера — примета отнюдь не сталинской, но брежневской эпохи. Но есть еще одна и более существенная нелогичность. Рядом с немецкими монументами — быками перед зданием горсовета фигурируют и советские памятники 40—50-х годов, обветшавшие, полуразрушенные, куда более «древние», чем молодцеватые немецкие быки. Эти рассыпающиеся рабочие и крестьянки заставляют прочитывать 50-е годы как эпоху далекого прошлого. Время фильма — скорее период вне времени, что понятно в мире, лишенном прошлого.

Это прошлое обитатели Бонявска пытаются воссоздать из обуревающих их диких фантазий, и это прошлое также силой воображения обретает все качества «монстров». Жена керосинщика Оля пытается внушить своему юному поклоннику-флейтисту, что ее детство прошло в Бонявске, который ее усилиями превращается в химерический русский город. На месте отвратительного пустынного двора она вдруг прозревает фонтан своего детства — нелепейшее сооружение, в центре которого стоит позолоченный единорог. На бортике этого чужого европейского фонтана в скорбной элегической позе неоклассического надгробия сидит советский офицер. Фантазм прошлого складывается из нестыкующихся фрагментов разных культур и эпох. Кайдановский в своем ироническом воспроизведении потуг мнимой памяти идет вплоть до пародирования знаменитой финальной сцены из «Ностальгии» Тарковского. В руинах католического собора, рядом с холеным немецким догом он помещает не героя Янковского, но православного священника, играющего под окрики немецкого ангела, на немецком аккордеоне «задушевную песню»: «Вернулся я на родину...» Ностальгический пароксизм советского писателя, помещающего в католический собор русскую избу, здесь трансформируется в подлинный гротеск. Эти эпизоды фильма, разумеется, метят не в сталинские времена, но в те фетишистские извращения национальной памяти, а вернее, беспамятства, которые вырождаются в зловещие признаки безумия уже в наши дни.

Но из-под обломков потерявших значение знаков возникают мифологические монстры всех мастей и пород. Вор здесь носит имя греческого бога Гермеса. А Удальцов в своей волчьей шубе оживляет мифологию волка-оборотня (немецкого вервольфа) и вампира — вся история его восхождения связана с темой подменной крови и убийства.

●

Сюжет фильма — детективный. Следователь — литовец Петравичус — приезжает распутывать дело о вымогательстве и попадает в темный лабиринт неясных причин и следствий. Загадочным образом он постоянно наталкивается на одних и тех же людей, и эта карусель случайных столкновений ведет следствие не столько по воле детектива, сколько по какой-то иной логике, диктуемой непонятной силой. Петравичус, например, с загадочным постоянством наталкивается на улицах на одного и того же вора — Гермеса. Мир фильма — мир как бы случайных столкновений и встреч, и эти псевдослучайности заменяют собой истинные связи людей, лишенных прошлого. Детектив Кайдановского необычен тем, что развивается почти без активного участия сыщика, который сам включен в карусель совпадений, канитель рока как пассивная марионетка. Случайности складываются в некую закономерность, смысл которых ускользнет от самого детектива, включенного в эту игру колеса фортуны. По чьей воле, например, возникают странные симметрии? Гермес с балкона леской вылавливает шапку Петравичуса, а следователь приходит домой с рыбой, сказочной говорящей щукой (правда, говорящей по-немецки)? Щука коварно кусает Петравичуса за палец, и тот обливается кровью, помимо своей воли включаясь в главную цепь «символического обмена» фильма — обмена кровью.

«Улики», разбросанные в пространстве повествования, по существу не являются уголовными уликами. Это, повторяю, обломки знаков, распыленная символическая ткань, из которой следует собрать структуру. В каком-то смысле детектив Кайдановского восстанавливает не столько логику преступлений, сколько, используя выражение Клода Леви-Стросса, «логику мифа». Впрочем, в мире рассыпавшихся связей и умершей памяти восстановление смыслов и есть работа детектива.

Уголовная канва фильма воссоздается без особого труда. Главные герои фильма — два брата-близнеца Удальцовы. Удальцов — хозяин города (Каин) некогда во время операции (оба брата в прошлом были врачами) подменил кровь нужной группы и влил в вену больного смертоносную жидкость. Вину за содеянное взял на себя Удальцов-Авель. Каин, стремящийся овладеть женой Авеля, вероятно, подстраивает и убийство ее поклонника-флейтиста, хотя, возможно, тот был убит случайно. Выбившись в начальники, Удальцов-Каин обкладывает город данью взяток. Удальцов-Авель, отсидев положенный срок в тюрьме, становится керосинщиком и отдает заработанные медяки церковной нищенке Нонне, покуда Каин разоряет церковную общину поборами. Он же подстраивает покушение на приехавшего в город следователя, заставляя Гермеса поджечь его комнату. Разоблаченный в конце фильма Удальцов-начальник бросается в реку и тонет.

Но эта скудная интрига ничего не объясняет в происходящем. Связи между героями реализуются на каком-то ином, символическом уровне за счет процедуры, которую я бы назвал «обменом символами». Этот обмен в той мере, в какой он существует в фильме Кайдановского, совершенно не типичен для советского кино. Следователь в своих блужданиях ищет не улики, а символы, которые, циркулируя между персонажами, и создают смысловое поле фильма.

Главные символические элементы знакового обмена здесь — кровь и деньги. Отсюда два слоя фильма — вампирский миф и сюжет со взятками. Но именно кровь и деньги — главные знаки обмена в культуре. Деньги циркулируют как меновая кровь экономики. Кровь создает системы родства и связей, на которых зиждется общество. Деньги, отбираемые Каином у церковной общины, возвращаются в нее Авелем. И так функционирует этот перпетуум мобиле вымогательств. История с обменом деньгами воспроизводит историю с подменой крови когда-то в больнице.

После подмены крови Авель сбегает в больничный подвал и сжигает свои руки в топке. Мотив крови вызывает мотив огня. Невинно осужденный становится керосинщиком и его преследуют карикатурные пожарные. В галлюцинации флейтиста Удальцов-жертва обливает его керосином и сжигает прямо на сцене во время концерта (подмена огонь-любовь). Покусанного щукой и уже пустившего кровь следователя пытается сжечь Гермес (бог-посредник, божество обмена), которого до этого подбирает Удальцов-Каин, но подбирает в момент символической значимости: когда его избивают до полусмерти и он лежит, обливаясь кровью. Гермес прячется от следователя у Нонны-дурочки, у той самой, к которой ходит керосинщик и т. д.

Все эти навязчиво возникающие детали кажутся мелочами, но они-то и есть главные смысловые улики фильма, фрагменты мифа, зеркально множащего одни и те же мотивы и системы связей, замешанных на крови, любви, огне, власти, деньгах.

Любовь, кстати, также проходит сквозь фильм нитью символических обменов. Кровопийца Удальцов-Каин олицетворяет половую силу (перед зданием, где он работает, стоит статуя быков-производителей). Удальцов-Авель, напротив, не допускается женой в постель и в фантазиях оказывается мнимым супругом Нонны, нянчащей куклу. Он даже кормит рядом с ней младенца грудью. Авель оказывается в ряду бесплодных героев фильма — убогих ангелов церковной общины. Момент, когда

он сжигает руки, дается как момент его символической кастрации.

Существенно то, что люди в мире фильма соединены именно этими чисто символическими, мифическими связями, занявшими место связей психологических и социальных. Логика событий здесь такая — Гермес пытается сжечь следователя (по сути сам не зная почему), а керосинщик — флейтиста потому, что оба они пролили кровь и оба включены в общую цепочку подмен: Гермес помещается Удальцовым-начальником в больницу (место первой подмены крови), где за ним ухаживает жена керосинщика Оля, выхаживавшая раньше своего мужа. Именно симметрия положений предопределяет симметрию поступков. Но так ведут себя не люди, так ведут себя персонажи мифов, функции. И это странное, непривычное поведение персонажей делает интригу фильма не всегда понятной для нашего зрителя, а мотивировки поступков необъяснимыми.

●

Как видим, все это решительно выводит фильм из привычного контекста социальной критики, сатиры или фантастической карикатуры, хотя все внешние признаки и того, и другого, и третьего в фильме налицо. «Жена керосинщика» строится на мозаике мотивов почти архетипического свойства — взять хотя бы вечную символику огня или крови. Но заслуга Кайдановского заключается именно в том, что эти мифологические мотивы, эта мифогенная знаковая суета не поднимается на котурны, как это происходило в некоторых предыдущих фильмах режиссера. Они при всей своей символичности существуют в фильме в режиме постоянного развенчивания и не могут преодолеть своего врожденного ничтожества. Вампир здесь — жалкий Дракула районного масштаба, Гермес — убогий ворнеудачник, который вечно влипает в неприятности и которого в итоге обворовывают его соседи по коммуналке. Перед нами по существу пародия на сильный культурный миф. Кровь и любовь здесь рифмуются так, как они рифмуются в графоманских стихах.

И в этом дегенеративном обличии мифа, как мне кажется, кроется глубокий внутренний смысл фильма. Маркс как-то заметил, что история повторяется дважды, один раз в виде трагедии, а другой раз в виде фарса. Социальные мифы XX века выступают в значительной мере как фарс, пародирующий могучие мифологические системы прошлого.

Миф деградирует до уголовной реальности, а мифографом современности становится пошлый провинциальный следователь. Что он расследует? Логику мифа — как уголовную логику преступлений.

Дмитрий Попов

Анатомический театр Кайдановского

Знаменитая Аннет Майклсон, крестная американского андеграунда и профессор Нью-Йоркского университета, на вопрос корреспондента газеты «ARS» о перспективах постмодернизма в советском кино ответила следующим рассуждением: «Крайне любопытно увидеть, что такое постмодернизм в стране, где не было модернизма (кроме, конечно, начала века, 20-х годов). Если вы преуспели в этой области, то тем самым невольно подтвердили идеи Троцкого о том, что страны, пропустившие некоторые фазы в своем развитии, могут легко ассимилировать то, что сделано в передовых странах, и обогнать их».

«Жена керосинщика» А. Кайдановского демонстрирует, что перед постмодернизмом в советском кино стоит, как минимум, еще одна проблема. Во всем мире постмодернизм существует не только как реакция на кризис модернизма, но и как форма рефлексии на темы традиционной мифологии жанрового кино, да и всего массового искусства в целом. Эту мифологию жанрового кино, чрезвычайно богатую в «передовых странах», нам, похоже, тоже придется ассимилировать, поскольку в отечественной традиции опереться практически не на что. Вещь очевидная: «низкий» жанр никогда не врастал у нас в «высокую» традицию, не было, нет и, боюсь, не скоро появятся, если появятся, российская Агата Кристи или российский Хичкок. А без «высокого низкого» искусства трудно ожидать пришествия Х.-Л. Борхеса или У. Эко.

Уже дважды экранизируя прозу Борхеса, А. Кайдановский упорно отказывается от борхесовской страсти к детективу. Вот и в «Жене керосинщика», положив в основу замысла классическую модель борхесовской новеллы, режиссер на протяжении всего фильма настойчиво ее разрушает. Модель в сущности проста: криминальный сюжет в процессе расследования разворачивается в бесконечную анфиладу смысловых уровней, культурных реминисценций, философских парадоксов. Так, внутри истории расследования, которое ведет в провинциальном городе приезжий следователь, обнаруживаются интерпретация мифа о Каине и Авеле, элементы «черной комедии», стилизации в духе советского «арт-деко» 40—50-х годов, а также цитаты из Вайды, Тарковского и Германа. Несколько прямолинейный образ подобного построения режиссер непосредственно вводит в фильм. Когда предгорисполкома получает орден, за его спиной висит картина, изображающая ту же церемонию вручения ордена, внутри этой картины есть еще одна картина и т. д. Зеркальная ловушка... Китайские костяные шары, заключенные один в другой...

Теперь представим такой кадр (здесь я грубовато стилизую эстетику самого фильма, в частности, тот шоковый эпизод, когда лицо предгорисполкома вдруг начинает раздуваться, как резиновая

маска). Представим, что холст, на котором написано вручение ордена, с треском лопается и в зияющую брешь начинают впрыгивать превратившиеся в чудовищ персонажи из этой живописной анфилады. Они постепенно заполняют пространство всего кадра, сливаясь в некую общую аморфную шевелящуюся массу. Нечто подобное, на мой взгляд, произошло и с самим замыслом. Строгая рама криминального сюжета была буквально разнесена в щепы эксцентрически аттракционной образностью, существующей как бы внутри этого сюжета.

Попытавшись вычленить сам криминальный сюжет, получим довольно жалкую картину. Есть следователь, время от времени идущий по следам преступления. Есть преступник — злодей предгорисполкома. Есть два преступления, им совершенные. В начале карьеры, будучи врачом, он погубил пациента. Сейчас, возглавляя городскую иерархию, берет взятки. Вот, в сущности, и все. Аранжируя этот сюжет, режиссер практически ничего не прибавляет к схеме: детективный «клубок», наматывающийся на сюжет, практически не имеет к нему отношения — напротив, любая «ниточка», по которой идет следователь (Гермес, священник, Добрынин), приводит режиссера не к очередному парадоксальному повороту детективной интриги, а к очередному глобальному обобщению.

Эта криминальная схема вообще не становится сюжетом в прямом смысле слова. Во всяком случае, не этой схемой определяется логика целого. Здесь, в построении целого, Кайдановский ориентировался на достаточно сильную традицию нашей режиссуры, восходящей якобы к эйзенштейновскому «монтажу аттракционов». Теоретическое наследие Эйзенштейна и наша практическая режиссура — отдельная и очень грустная тема. Что же касается «монтажа аттракционов», то произошло в двух словах следующее: это понятие было исключено из контекста прочих идей Эйзенштейна и препарировано. В результате исчез «монтаж», а сам «аттракцион» превратился в обычный цирковой трюк, самодостаточную вещь в себе.

Так вот, ориентируясь на эту традицию, А. Кайдановский составляет фильм из бесконечного числа мини-эпизодов, каждый из которых становится не очень выразительной оправой для очередного роскошного трюка, или, если угодно, «аттракциона». Например, в конце одного из эпизодов камера вдруг поднимается вверх и обнаруживает словно прилипшего к потолку ангела. Трюк абсолютно не связан с действием, демонстративно обнажен, нарочито выпирает из смыслового контекста, как выпирает в другом эпизоде огромная бутафорская грудь керосинщика. Как правило, трюк не связан и с соседним трюком. «Аттракционы» не «монтируются», а сопоставляются в расчете, видимо, на пуантилистический эффект: две разноцветные точки обязательно дадут в сумме некий колорит. Но целое напоминает все-таки не полотно, скажем, Ж. Сёра, а скорее составленный из отдельных номеров концерт по заявкам...

«Аттракционное мышление» всегда осознает себя внутри конкретного эстетического контекста. Одно дело, скажем, конец 70-х — начало 80-х, совсем другое — нынешняя ситуация. Аттракционная образность «Жены керосинщика» должна была предложить нечто хотя бы адекватное по силе воздействия тому потоку прямой речи, который обрушило на зрителей за последние два-три года «перестроечное» кино. Такого эмоционального шока А. Кайдановский достигает, доводя реакцию зрительного зала до порога физиологического неприятия, до брезгливого отталкивания от каждого следующего «аттракциона». Я бы назвал это эстетикой «вывернутой плоти», демонстрируемой с особым сладострастием к подробностям и деталям, с замечательной изобретательностью как бы патологоанатомического вмешательства режиссера в жизненную плоть. Так сделан эпизод истязаний вора Гермеса, с этими глухими ударами тела о стену, с этим хрипом, с этим разбитым грязно-кровавым лицом. Так решается эпизод противостояния двух братьев, когда «Каин» со смаком впивается зубами в губу «Авеля». Так снят сумасшедший

дом — это вглядывание в лица больных, ставшее пиршеством всевозможных патологий и уродств. Вообще тема лица как «рожи», как уродливой или уродуемой «морды» особенно притягательна для режиссера. По этому принципу подбирались эпизодические персонажи и массовка, эта тема главная в бесстрастно внимательных панорамах по лицам сумасшедших. Так сделан и финальный монолог керосинщика в зрительный зал, когда он мучительно корчится и гримасничает, закатывая глаза под веки и обнажая огромные белки. Наконец, и аттракцион аттракционов, как бы пик этой «плотской» символики фильма: уже упомянутое лицо предгорисполкома, начинающее рывками раздуваться до фантастических размеров...

«Жена керосинщика». Ангел — А. Балуев

Можно по-разному отнестись к этому вулканическому извержению патологической образности, к этой кроваво-грязной бунтующей плоти. Защитники фильма свяжут это, скорее всего, с традицией гиньоля, назвав «эстетикой безобразного». Сам А. Кайдановский недвусмысленно намекает на германовскую эстетику, едва ли не цитируя в сценах коммуналки, где живет Гермес, пространственные построения и типажные открытия «Лапшина».

А в самом деле: не опыт ли «Лапшина» встает за «Женой керосинщика»? И не Герман ли первым в нашем кино доказал красоту «некрасивого» лица, не у него ли, хрипя, корчился на мерзлой земле журналист Ханин, а из-под тряпья выглядывали окоченевшие ноги мертвецов?

Однако, как мне кажется, германовский опыт входит в фильм А. Кайдановского не прямо, а опосредованно, через интерпретацию, предложенную С. Соловьевым. Вообще цепочка: «Лапшин» — «Чужая Белая и Рябой» — «Жена керосинщика» могла бы стать хрестоматийным примером вырождения идеологии стиля, когда, сохраняя свои внешние приметы, стиль кардинальным образом меняет сущность.

«Уродливое» не эстетизировалось Германом, он был влюблен в своих героев не за «уродство», а вопреки ему, ибо сказано: «Дух веет там, где хочет». Наголо бритый череп, или «лосиное»

лицо Лапшина, или отталкивающие «морды» дна, как и убийство бандита, как и погодинские «Аристократы» на провинциальной сцене,— все это внешние черты страшной, зачумленной эпохи. Но человек не выбирает эпоху: любовь, разбитое сердце, надежда, смерть — вне времени.

«Уродливое» у Соловьева осознано как «экзотическое», «странное», а следовательно,— привлекательное. Он предлагает маньеристскую интерпретацию «Лапшина», наслаждаясь «неэстетичными» фактурами с великолепной страстью энтомолога, наслаждающегося игрой света на надкрыльях собранной им коллекции навозных жуков.

Наконец, для Кайдановского «уродливое» — живительнейший источник вдохновения: «уродливое» прекрасно, поскольку «уродливо». Он не терпит недосказанности, если речь о крови или патологии. В фильме уже невозможны эти окоченевшие ноги, торчащие из-под тряпья: труп так труп, он должен быть показан целиком и с особым вниманием к подробностям. У Германа Лапшин с отчаянием отца Сергия совал руку в кипяток. У Кайдановского будущий керосинщик сует руки в огонь. Как ласкает режиссерский слух это потрескивание сгорающего мяса, как радует глаз этот вид кроваво-черных обуглившихся пальцев!

Наследуя внешнюю атрибутику германовской стилистики, фильм А. Кайдановского не имеет ничего общего с германовской традицией. И дело даже не в специфике авторского отношения к «неэстетичной» натуре.

В начале 80-х годов у нас появилось два фильма, предложивших две альтернативные возможности интерпретации истории. На одном полюсе оказался «Лапшин», на другом — «Покаяние». В первом случае была предпринята попытка исследования истории как бы изнутри, попытка кропотливой историко-археологической реконструкции реалий эпохи на всех ее уровнях — от быта до внутренней логики большого исторического процесса. Во втором — взгляд на историю извне, с точки зрения другой эпохи. Конкретная эпоха здесь лишь очередная вариация того или иного мифа, новая комбинация давно известных сюжетов, и следовательно, конкретность исторических фактур — вещь малосущественная в сравнении с возможностью глобальных обобщений и выводов. Недавно резкую оценку подобного отношения к истории предложил читателям «ИК» Ю. Карабчиевский (1989, № 4). Он не приемлет этой твердой уверенности автора «Покаяния» в том, что любой кровавый факт нашей истории, само ее трагическое безумие может быть адекватно представлено в формах аллегорического, доведенного до гротеска аттракциона. Эту веру в аллегорический аттракцион, в комбинацию «вечных» сюжетов, как в универсальный ключ к постижению исторической истины, полностью разделяет и автор «Жены керосинщика». Я — вслед за Карабчиевским — считаю это очередным тупиком нашего исторического сознания.

Вслед за Карабчиевским я считаю также, что никакая изысканная фантазия на тему дороги, ведущей или не ведущей к Храму, не может соперничать с реальностью улицы Богдана Хмельницкого, которая-таки ведет к московской синагоге. Я считаю, что подмена чекистской кожанки или габардинового пальто агента НКВД рыцарскими латами у Абуладзе или костюмами пожарных у Кайдановского чревата бестактной двусмысленностью. Думая все время о выразительном трюке, ты рискуешь получить в результате абсолютно незапланированный эффект. Недаром ведь аллегория с выброшенным из могилы телом отца обернулась по сути еще одной героической вариацией мифа о Павлике Морозове. Аналогично и роскошный трюк с сожжением флейтиста у Кайдановского, экстравагантный и изысканный, не имеет ровно никакого отношения к образу святого керосинщика. Довольно трудно представить того, кого нам столь настойчиво рекомендуют Авелем, в роли убийцы.

Но дело не только в утрате элементарной логики: в конце концов совсем уж очевидных несообразностей можно было

легко избежать. Речь ведь идет о подмене, против которой так яростно протестует сам Абуладзе,— о подмене Храма кремовым тортом. Причем именно к этому кремовому торту нас все время и призывают найти дорогу, уверяя, что это как раз и есть Храм. Глобальность исторического мышления, страсть к предельно широким обобщениям как бы сакрализует текст фильма. Не реальная история, а некое откровение об этой истории становится его содержанием. Автор располагает высшей правдой о человеке и человечестве — пусть эта правда неприглядна, страшна, жестока, но не в том ли главное предназначение пророка, несущего свое откровение людям, чтобы жечь им сердца? В финале «Жены керосинщика» возникает прямой монолог в зал, где герой-резонер в мучительной конвульсии пророческого транса излагает высокий смысл только что увиденного зрителями. А когда звучит проповедь, когда проклинается страна «мертвеца, вылезшего из могилы», когда гром авторского обличения падает на «труп в центре главной площади», когда требуют «вернуть ангелов»,— как-то неловко думать о мелочах: о смысловых неувязках, о вкусе или, к примеру, винить пророка, что он брызжет слюной или харкает кровью.

И опять: дело не только в том, что под видом откровения на нас выливают ведро помоев или в добрых традициях американской комической запускают в нас кремовым тортом. И не в том даже, что ангелы, о которых мечтает резонер, похожи в «Жене керосинщика» на всех прочих героев-«уродов», разве что сзади у них приделаны увесистые, вполне материальные крылья. Этот пророческий транс авторской интонации — вещь совершенно чуждая начальному замыслу, той эстетике, которую заявляет сам А. Кайдановский, моделируя «борхесовский» сюжет. В «Жене керосинщика» как бы совмещаются два разных фильма. Один, выдержанный в русле борхесовской эстетики, остался в виде рудиментов, намекающих на потенцию начального замысла. Второй, сделанный, ну, скажем, в аввакумовской традиции, поглощает первый. Это совершенно несовместимые системы: есть что-то дико диссонансное, безвкусное, ложное в гулком эхе идеологизированной риторики, гуляющем по борхесовскому лабиринту. Не могут китайские костяные шары быть «оружием пролетариата». Его оружие все же булыжник...

...А в сущности, это классическая российская история. Даже в насквозь игровом, условном пространстве постмодернизма режиссер осознает себя пророком, учителем жизни. Аввакум для всех нас «главнее» Борхеса. «Наша эстетическая жизнь еще не в полной мере насытилась жизнью реальной, материально-вещественной, исторической»,— утверждал критик П. Шепотинник, подытоживая свое рассуждение следующим афоризмом: «Жизнь убивает жанр». Впрочем, с «Женой керосинщика» все сложнее. Если жанр здесь был прикончен «жизнью», то и с «жизнью» режиссер обошелся не лучше, распотрошив ее с обстоятельностью любознательного подростка, пробравшегося ночью в анатомический театр.

Ирина Павлова

Бедная Варя

Факт сосуществования в режиссерском багаже Виктора Аристова таких картин, как короткометражка «Свояки», телевизионная «Тростинка на ветру» и «Порох», снятый для большого экрана, мог бы стать просто «информацией к размышлению», если бы сам режиссер не повторял упорно, что «Порох», уже прошедший весь крестный путь мытарств по инстанциям и порезанный, «Порох», высоко оцененный критикой,— «не родной фильм». «Не мое это»,— твердил Аристов, хоть и радовался похвалам и болел душой за судьбу своего детища. А вот сценарий «Трудно первые сто лет», что называется, носил у сердца: «Вот оно, мое, то самое!» Пожалуй, теперь, когда фильм готов, стало ясно, почему.

Впрочем, одна сюжетная линия «Пороха» была режиссеру особенно мила и близка: история Киры, жены главного героя. Именно этот мотив — как теперь вполне очевидно — является мостиком от «Тростинки» к «Пороху» и дальше — к новой картине. Три странные, несколько экзальтированные женские натуры, три непривычные психологические модели. Особый интерес режиссера к внутреннему миру своих героинь, находящемуся в резком диссонансе по отношению к внешнему бытию. Несовпадение между формами конкретной жизни и тем, чего душа жаждет.

Итак, среднерусская деревня, где, как водится, посередине — шоссе (на миру живут), тюремного вида здание с надписью «Универмаг» (и, вероятно, при ближайшем рассмотрении могут найтись и другие надписи, уже самодеятельного характера, более конкретно и точно выражающие внутреннее содержание сего здания). На обочине — не просыхающая годами лужа. Это тоже как водится. Обитатели, в свободное от трудовой деятельности время, занимаются кто чем: лузгают семечки, играют в лото, вертятся по хозяйству, смотрят телевизор, включенный навсегда. Ну, само собой, кто-нибудь обязательно гоняет одну и ту же пленку на магнитофоне со всей доступной аппарату громкостью. Заведенный порядок жизни. Такова, как принято говорить, «среда обитания» героини ленты, красивой восемнадцатилетней доярки Варвары, не поступившей после школы в мединститут, замужней и, как становится ясно вскоре, «немножко беременной».

Обстоятельства Вариной жизни таковы: распавшаяся родительская семья. Запойный отец — школьный учитель. Мать с новым мужем. Дочернее бездомье — угол, отгороженный шкафом от мамы и ее личной жизни, вечное «пойди погуляй»,— это в недавнем прошлом. Теперь — муж Иван, другая деревня, добрая, заботливая (уже опостылевшая и добротой, и заботой, и приторностью своей) свекровь, мужнин брат-подросток Степка. Все под одной крышей. Снова угол за шкафом, опять бездомье. Но — строится дом. Еще покойный свекор деньги скопил, муж строит. Огромный фундамент (о восьми комнатах будет дом!) уже заложен, кирпичей уже поднакоплено...

«Трудно первые сто лет»
Сценарий Г. Маркова, Э. Шима при участии В. Аристова. Постановка В. Аристова. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Банных. Звукооператор Л. Шумячер. «Ленфильм», 1988.

Но пока что — черт бы все побрал! Что за жизнь такая, если и ночью естественный порыв чувственности надо попридержать, пока мать с братом не заснут (а они и не заснут!), и кровать скрипит от торопливых интимностей (и знаешь ведь, что никто не спит), и муж, еще задыхаясь от кульминационных конвульсий, уже бубнит: «Не забудь кирпичи прибрать, чтоб не растащили!»

Господи, и это на всю жизнь? Коров доить, любиться торопливо по ночам при свидетелях, дом этот проклятущий строить, опять в навозе копаться, опять ночь... А жить? А счастье? Тоска...

— Вань, у меня ребенок будет.

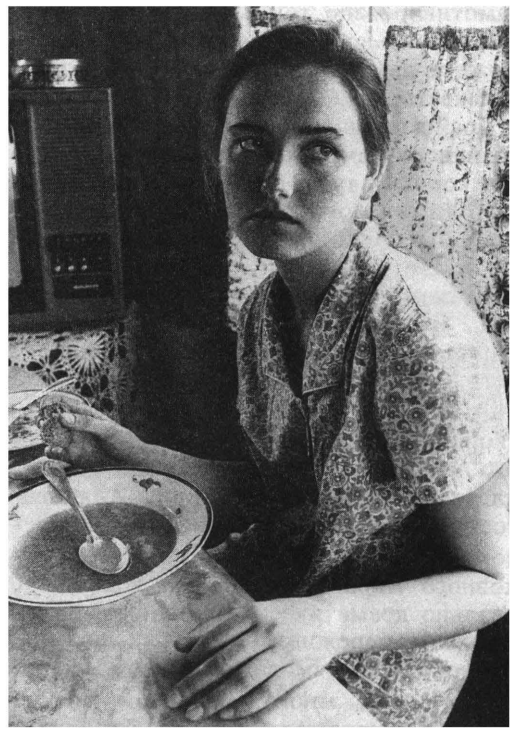
— Уже подзалетела? Ну, вообще-то пора, нормально. Только не ко времени все это, дом под крышу подвести надо. Ты чё, плачешь? Да я против, что ли? Рожай!

Внешние параметры «деревенского фильма» если и определяют что-нибудь в содержании ленты, то это касается изображения уклада жизни, характера человеческих отношений. Классик, назвавший в свое время этот уклад «идиотизмом деревенской жизни», не мог предвидеть, какие формы столетие спустя он примет. В тупой монотонности такой жизни человек с Вариным уровнем духовных притязаний видит прямое скотение, свинство, в лучшем случае безнадежно растительное существование.

Первая попытка вырваться отсюда — в город, в институт — не удалась, и жизнь эта схватила Варю вновь — цепко и, похоже, намертво. Попыток нарушить заведенный ход вещей она до поры не предпринимает, в физическом своем бытии подчинившись укладу жизни в мужниной семье, в чужой деревне. А душа... А душа-то и живет самостоятельно, отдельно, «по-настоящему». Жизнь Вариной души воспроизводится на экране, занимая львиную долю метража картины.

Сны, грезы, воспоминания, видения наяву — подлинная, «настоящая» Варина жизнь. И своего рода душевный эскейпизм, способ ухода от реальности с ее тупостью и однообразием. Мир страхов и желаний, кошмар и идеал. Раздвоение личности — тело и душа, живущие отдельной друг от друга, диссонирующей жизнью. С той, правда, оговоркой, что в образах-грезах реализуется то, что героиней недобрано в мире реального бытия.

В видениях-воспоминаниях все перемешалось: родительский дом, и собственное отрочество, и первая, назло выпитая водка, и ненависть, и любовь, и какие-то



«Трудно первые сто лет». Варя — Л. Красавина

чужие люди, занятые своими делами... И вдруг дитя, девочка, зовущая взрослую Варю мамой: «Я не мама. Я — это ты. Только я уже выросла...»

Грезы, фантазии, сны свободно смыкаются с явью. Райские кущи, блаженные острова любви, где нагие и юные, ведающие блаженство чувственных утех и не ведающие стыда люди в безмятежных эротических играх резвятся посреди роскошной зелени, сверкая сытыми розовыми телами, зазывая к себе

Варю, выскочившую в ночной сорочке на веранду — попить...

А то — прыжок в небеса на качелях. Или — в двух частях — авантюрный сюжет в старинных невиданных туалетах, с лазурным морем, белоснежными яхтами, роковыми страстями, романтическими флибустьерами. Все неслыханно цветное, ярко-пестрое, несказанно волнующее...

Многообразие форм этого внутреннего мира, как ни покажется странным, замотивировано той самой монотонной, тупой реальностью. Каждая «подвижка» сюжета действительной жизни рождает множественные отзвуки в фантазии. И райские кущи островов любви, и «бананово-лимонные» грезы — все уходит корнями туда, где скучно и постыло.

Другое дело — эстетическое качество самих видений: таков уж круг представлений о прекрасном, возвышенном, неземном. До ужаса знакомы, словно видены тысячу раз, образы, живущие в Варином сознании.

Сложный духовный мир человека — в форме кича! Возможно ли такое, коль скоро мы неустанно твердим, что кич — это плод примитивного сознания и пища для примитивного сознания? Аляповатость и безвкусица видений, таким образом,— прямое свидетельство убогого духовного мира? В сущности ведь даже реально драматические жизненные коллизии и переживания (страх рожать; безысходность, бездомье, безлюдье; тоска — и еще много лет этой тоски) трансформируются, вернее, компенсируются сознанием героини в пародийных формах (вроде Марюткиных стихов в «Сорок первом»), чего сама она, конечно, не замечает, но не может не заметить зритель фильма. Как совместить все это с искренней авторской симпатией героине? Без всякой потаенной иронии автор утверждает: да, это действительно духовность, да это в самом деле богатый и сложный душевный мир.

Вообще понятия «хороший вкус» и «безвкусица» в сущности условны. Природа не интересуется нашим мнением и эстетическими пристрастиями, когда на ярко-зеленый куст сажает красные и желтые цветы. Если на то пошло, то все представления о том, что принято и не принято, о том, что есть «бон тон» и «комильфо», сформированы в человеческом сознании искусственно, привиты, благоприобретены. Этими понятиями реально не определяются ни умственный уровень, ни душевный потенциал, ни генетические возможности человека. Но зачастую эти понятия оказываются принципиально непреодолимым барьером между людьми. Более того, из деталей такого рода в иных случаях выводится общая характеристика личности, хотя многое ли они реально в личности определяют? Впрочем, тут есть и другая сторона. Помните: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» С зеленого пояса начинается Наташа в доме Прозоровых из «Трех сестер»...

Но откуда взяться в сознании, с малолетства воспитываемом на киче — на ковриках с лебедями и русалками, на тех фильмах, отечественных и зарубежных, что добираются до деревни, на «ящике», которому правила хорошего вкуса и всегда-то были не писаны, на грошовой газетной футурологии «для бедных»,— откуда, скажите, в этом самом сознании взяться кругу тех понятий и представлений, о которых говорилось выше? Как Варе, девочке с «телевизионным сознанием», провести черту между этими понятиями; как увидеть грань меж ними, когда (отвлечемся чуть в сторону) грани этой часто не ощущают солидные люди с искусствоведческим образованием?

В. Аристов и его «команда» эту грань отчетливо видят, но не осуждают своих героев, тем паче не испытывают к ним презрения. Ну что ж, что они такие. Не это главное. Быть может, и именно этот психологический нюанс — абсолютное отсутствие иронии искушенного, образованного человека по отношению к не очень искушенному и не шибко образованному — создает эффект, в нашем кинематографе, пожалуй что, небывалый: воссоздание на экране духовности в эстетически неадекватной форме.

Ежели удалить из ленты видения героини, оставить одну реальность, то со-

вершенно очевидной станет прямая связь эстетики этой ленты с «Историей Аси Клячиной...»: импровизационный метод съемки, множество непрофессиональных исполнителей, задающих тон особой достоверности экранной жизни. (Роль Варвары играет непрофессиональная актриса Л. Красавина). И плюс к уже найденному Андроном Михалковым-Кончаловским — «дистанционность», странность монтажных стыков реальности и фантазии.

«Трудно первые сто лет»

Понимаю, что кого-то все это может раздражать. Более того, легко могу себе представить ситуацию, когда мировидение героини может быть приписано ее создателям. Что ж, на каждый роток не накинешь платок. Однако ж с какой стороны ни посмотри — а реальность, рождающая и страхи эти, и мечты,— не выдуманная и существует вокруг нас. Вокруг Вари. Это и есть тот опостылевший ей мир, в котором протекает «ненастоящая», обыденная жизнь.

В сущности, все устремления героини можно было бы выразить одной исчерпывающей формулой: хочу другой участи, другой жизни. И понять ее можно. В конце концов, книжная девочка Варя, несмотря на то, что на своем коротком веку успела повидать порядочно мерзостей жизни, из тех же книжек и знает, что бывает, что есть где-то другая жизнь. Совсем не похожая на ту, которой живет она в этой деревне. Там, в другой жизни, женщины прелестны и изящны, мужчины элегантны и говорят красивые слова, чувства возвышенны и благородны, ощущения приятны и чисты...

И скрыть отвращение к обыденщине Варя не может ни от себя, ни от них. В субботний день, когда дождь сорвет грандиозный план Ивана — поднять «стройку века», Дом-дворец силами всей деревни, скандал, наконец, разразится. Слишком уж разителен контраст с «бананово-лимонными» грезами, с книжками, с телевизором и всем, что в нем показывают.

Скандал и драка (не Варей спровоцированная, Иваном) — сцена длинная,

грубая, отвратительная. И то, что кричат друг другу молодые супруги, потерявшие от ярости голову, и то, как разнимает дерущихся свекровь, и то, как она, тихая, кидается защищать Варю от кулаков сына, а потом — защищать сына от слов Варвары, и то, как драка, начавшая было затухать, вспыхнет с новой силой еще раз,— все это и впрямь ужасно. Дикость, гнусность! Прочь, прочь из этого дома, из этой деревни...

То, что будет сказано ей вслед, она не услышит. И не увидит того, что будет. Горя и отчаяния малолетнего деверя Степки (который в начале, лучась любовью, дарил ей подарок: «Это я на свои деньги купил!»). Безмолвной потрясенности Ивана и слов его: «Я без нее не могу. Не могу, и все!» Посередь того погрома, который им же и был учинен, слова эти многое прояснят. Но — ушла жена.

В нашей отечественной действительности, однако, начать новую жизнь — штука непростая. Уехать — куда?! Жить негде, прописки нет, на работу не берут, денег взять неоткуда. Замкнутый круг. Обстоятельства! Куда как просто, побросав тряпки в сумку, хлопнуть дверью — дальше-то что? С Варей ведь однажды уже так и было; результат — брак с Иваном. От безысходности, от некуда податься, чем Иван ее и попрекнул.

Родительский дом, мать, отец, которые и любят, и ждут, и рады. Все простят, всегда примут. Мир, счастье, дорогие улыбающиеся лица. Стоит войти в дверь, в теплый отчий дом, и все будет хорошо. Но что это? Разор, запустение, высаженные окна, порушенные стены. Пусто и жутко. Ма-ма-а! страшный сон, страшное пробуждение. Нет родительского очага, нет другой жизни. Начинаются скитания. Встреча в дискотеке, предложение от новой знакомой, мужниной бывшей одноклассницы Лизки, умчаться куда глаза глядят. «Девица для удовольствий», Лизка хорошо знает, что на свете полно мужиков, готовых оплатить приключения молоденьких и хорошеньких женщин...

А потом вокзал, откуда гонят заснувшую Варю; детская площадка, где приткорнувшая девчонка — объект для чьих угодно приставаний; женская консультация, где ей не хотят почему-то немедленно сделать аборт...

Как жить? Нет, лучше — в пруд, и конец всему. И вот ее вытащат и вот толпа соберется, и вот ее, лежащую, мертвую, трогать будут и обсуждать...

Варя подошла к своему трупу, посмотрела, передернулась от ужаса, пошла прочь — и все исчезло. Но хотя умирать и расхотелось, новая жизнь не налаживалась, ощущения счастья и свободы не возникало.

Мысль о том, что вся длинная жизнь так и пройдет на скотном дворе,— Варе нестерпима. Ведь могла бы сложиться иначе, да обстоятельства проклятые загнали сюда. Не сама выбрала. И это — судьба?

Но вот другое: «В Москву, в Москву, в Москву...» Да отчего бы сестрам Прозоровым, которых ни прописка, ни что другое из наших сегодняшних прелестей не держит, отчего ж им-то не сняться с места да не переменить участь? И вообще — чем их участь так уж плоха была? И отчего чеховский полковник Вершинин видел перспективу в столь большом отдалении? «Через двести — триста, наконец тысячу лет... настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем... счастье — это удел наших далеких потомков».

Все эти литературные и нелитературные ассоциации возникают не случайно, хотя, полагаю, автор ленты «Трудно первые сто лет» вряд ли сознательно их программировал. Ассоциации эти — культурная среда фильма, как зарубежные эстрадные звезды в телевизоре — культурная среда героини. Жить без мечты, без грезы, без Москвы сестер Прозоровых — невозможно, страшно. Но жить-то приходится с тем, что есть. Идеал идеалом, жизнь жизнью. Нету пока другой. Именно к этому внутреннему — не убеждению, пока только ощущению — постепенно приходит героиня в своих скитаниях. Эта жизнь — плоха ли, хороша ли — настоящая. А поиски, ме-

тания, тоска по идеалу — естественные свойства человеческой души.

«Трудно первые сто лет» — фильм-пёревертыш. Он оказывается вовсе не тем, за что его принимаешь поначалу, и обманывает своего зрителя не раз и не два. То деревенским антуражем, то лукавым противопоставлением свинства жизни и красоты мечты.

Такая важная для фильма мысль внезапно прозвучит в той единственной Вариной грезе (нарядной, роковой, гриновской), в которой найдется место и для Ивана: «Прости меня, не умею я любить». Чувство вины, осознание ее — начало нового этапа жизни. После краха. Как в тех же чеховских «Трех сестрах». Надо жить. Хочется жить. Будем жить.

Пронзителен финал ленты и странен. Все рухнуло. Вырвавшись из вагона в тамбур, Варя увидит там мужа, Ивана (Н. Шатохин). Не удивится, а кинется к нему с рыданиями: как дальше жить, научи, помоги! И снова, наяву уже,повторит: «Не умею я любить, прости!» Тут и обнаружится реальная перспектива на будущее. Ивана-таки вызывают к следователю. Из-за ворованных для постройки дома кирпичей. Ведь и посадить могут. А от ребенка избавиться не удалось. Но вместо отчаяния эти двое начинают вдруг болтать о разных глупостях, хохочут, и вместе им хорошо. Хотя «другая жизнь» явно не светит, да и эта много лучше стать не обещает. Но пусть будет такая! Оказывается, не так уж она и плоха. Посреди свинства и мерзости жизни единственное спасение в понимании, милосердии и любви.

То, что объектом исследования для Виктора Аристова оказывается Варя с ее душевным смятением, с ее стремлением вырваться из предопределенности своего бытия, вовсе не означает, что автор предлагает нам традиционную расстановку сил: вот-де героиня, высокодуховное существо, задыхающееся средь полной бездуховности. Хотя, боюсь, определенной частью зрителей и рецензентов ситуация будет определена именно по этому шаблону.

Но ведь Иван, с его идеей-фикс — Домом, с его почти непосильной, не облеченной в слова и понятия, не до конца осознанной, но неистребимой любовью; с его непохожестью ни на кого из всех, окружающих Варю,— окажись он центром внимания, разве его душевный мир, в который нам здесь проникнуть не дано, не мог ли быть так же альтернативен реальности? И мезальянс, столь очевидный всей деревне, а более других — Варваре, в сущности — плод общего заблуждения. Нету мезальянса. Другое дело, что Иван выбрал сам за себя. Свободно. Что его формула счастливой жизни определена. Не потому, что он «проще». Потому что он более зрел. Иван — взрослый, Варя еще нет. И потому не он, а она со своим смятением стала героиней фильма В. Аристова.

Поздравляем

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

АХУНДОВУ Аллу Нуриевну, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии Азербайджанской ССР
СЕНЧАКОВУ Галину Васильевну, киноведа, кинодраматурга

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

БЛАЖКОВА Николая Алексеевича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 80-летием

БАРБУТЛЫ Мансура Яхича, кинорежиссера, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
ГОЛОВАНОВА Сергея Петровича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР
КУЗНЕЦОВА Сергея Алексеевича, кинодраматурга
МЕТТЕРА Израиля Моисеевича, писателя, кинодраматурга
МЭЯ Марка Владимировича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР
САГАЛА Даниила Львовича, киноактера,
народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
СКУЛТЭ Адольфа Петровича, композитора,
народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР
СОФЬИНА Авенира Петровича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
ФРЕЙНДЛИХА Бруно Артуровича, актера,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

СЕМИНА Алексея Георгиевича, заслуженного работника культуры РСФСР, лауреата Государственных премий РСФСР

С 70-летием

БАДИКОВА (БАДИКЯНУ) Михаила Христофоровича, кинорежиссера
МИХАЙЛОВА Бориса Павловича, художника
СМИРНОВА Алексея Сергеевича, художника,
заслуженного работника культуры РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

АГАДЖАНОВА Карлена Семеновича, организатора кинопроизводства,
заслуженного работника культуры РСФСР
САРКИСЯНА Соса Арташесовича, актера,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Армянской ССР

С 50-летием

КАРАВАЕВА Элизбара Константиновича, кинооператора,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
НЕВЕДОМСКОГО Леонида Витальевича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы сентября—октября	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	М. Сулькин	Д. Попов	Е. Левин	В. Гульченко
ЧУДОВИЩЕ ИЛИ КТО-ТО ДРУГОЙ... Узбекфильм		3	3		3	3	3		3
ДОМ БЕЗ ВЫХОДА Рижская киностудия	3	2	2	2	2	3	2	2	2
РАЗ, ДВА — ГОРЕ НЕ БЕДА Киностудия имени Горького	3	3	3	2	2		2		
ПРИКЛЮЧЕНИЯ КВИНТИНА ДОРВАРДА Мосфильм	3	3	3	3	3	3	3	3	
АБОРИГЕН Киностудия имени Горького	4	4	4	4	4	4	4	3	3
БЛАГОРОДНЫЙ РАЗБОЙНИК ВЛАДИМИР ДУБРОВСКИЙ Беларусьфильм	3	2	3	2	2	3	2		2
ОШИБКИ ЮНОСТИ Ленфильм	4		4			4		4	4
РИСОВАННЫЙ КРУГ Грузия-фильм			4	4	4	4		4	
ШОК Узбекфильм	3	3	3			3		3	
КОГДА НАСТУПИТ ДЕНЬ Свердловская киностудия		2	2	2	2	2	2		2

Елена Стишова

Zoo, или Заметки не о кино

Западный Берлин-89

Не знаю, как вы, а я, впервые оказавшись в капстране в служебной командировке, чувствовала себя примерно так же, как герой шукшинских «Печек-лавочек» во время своего запоздалого вояжа на черноморский курорт. Ему было не по себе в обычном купейном вагоне. Алтайский хлебороб до того оробел с непривычки, что от проводницы, разносившей чай, шарахнулся в ужасе, в профессоре заподозрил жулика, а жулика принял за своего парня. У психологов это называется сшибкой стереотипа. А как не быть этой самой сшибке, если за околицу родной деревни, читай, страны, тебе удалось выйти, когда уже и вторая половина жизни заметно пошла на убыль.

Ситуация типовая. Но обсуждать ее всерьез не принято: для здоровья полезнее шутить на тему «советский человек на рандеву с Западом». Что мы и делали на международном фестивале в Западном Берлине в свободное от просмотров время. Спасибо, родной кинематограф накопил кое-что и на этот случай. На грандиозном приеме по поводу открытия фестиваля, обозревая эпический пейзаж пиршества, где тысяч пять гостей ели-пили и еще на стольких же осталось, вспоминали похожую мизансцену из фильма «Мертвый сезон». Помнится, главный герой, попав на такой вот светский раут, ошалело шепнул другому герою: «Слушай, может, взорвать все это, а?»

Впрочем, ваше право не поступаться принципами и смотреть на буржуев свысока, как и прежде. Но это уже частное дело каждого, держава нынче не числит классовую нетерпимость в числе непременных гражданских добродетелей. Однако комедийными обертонами прикрыта проблема вполне серьезная. Я имею в виду методологию. А именно: как писать подобные отчеты сегодня, в эпоху отмены идеологической борьбы и восстановленного приоритета вечных ценностей над классовыми.

Упершись в данный вопрос впервые, я вспомнила совет, когда-то вычитанный мною в толстой служебной инструкции «Как писать для Ассошиэйтед Пресс». Рекомендовалось иной раз посылать политического обозревателя, скажем, на выставку мод — иными словами, ставить профессионала в положение дилетанта. Эффектный результат гарантировался.

Пожалуй, на одну статью такого заряда хватило бы. Но в приснопамятные времена подобное озорство было чревато. Десятилетиями культивировалась одна модель: агонизирующий кинематограф глубоко прогнившего Запада на фоне прогрессивного киноискусства. Эта модель отброшена и, казалось бы, нет проблем: пиши честно о мировом кинопроцессе, как ты его понимаешь.

Вот тут-то и начинают аукаться уродства нашей профессиональной жизни. Все мы — за редким исключением — были «невыездные». Привыкли играть на своем поле, полоть свою делянку, не нарушая конвенции. Мировой кинопроцесс мы представляли в основном по оценкам коллег-наблюдателей, тех немногих — наперечет — счастливчиков, кто имел возможность регулярно бывать на международных кинофестивалях. Но «магический кристалл» идеологической борьбы, как осколок заколдованного зеркала, попавший в глаза несчастного героя «Снежной королевы», искажал реальные очертания, истинное положение вещей. Скажем, замечательный фильм Майкла Чимино «Охотник на оленей» с нелегкой руки одного из нас получил ярлык антисоциалистиче-

ского. Да что там один фильм — ничего не стоило закрыть целую кинематографию или попросту не замечать ее. Мы упорно не замечали венгерский кинематограф 70-х годов, опередивший по меньшей мере на десятилетие процессы, происходящие сегодня в нашем кино.

Ну, а въевшиеся в кожу стереотипы? Наш советский снобизм. Наша склонность к угрюмому охранительству. Наша подозрительность и претензии на исключительность. От этого-то куда деться?

Этой весной на фестивале в Оберхаузене один из главных призов получила антирасистская картина «Дети цвета кофе» английского режиссера негритянского происхождения. Она построена на сквозном образе-метафоре: чернокожие мужчины, женщины, дети мучительно стараются отмыть добела свою предательски черную кожу. Но не отмыться им до самой смерти. Так и нам — не сменить кожу. Стереотипы поломать можно — только следы все равно останутся.

«Три пуда рефлексии» перевешивают груз чисто кинематографических впечатлений от Берлинале-89. Появись на фестивальном экране некий феномен, мои проблемы, возможно, снялись бы. Феномен не нуждается в контексте. Но, на мой неофитский взгляд, такой картины в Западном Берлине не было. Как не было и сенсаций. Разве что венгерский фильм на модную гомосексуальную тему. Но это странное происшествие заметили только ревностные ценители социально-критического кино Венгрии. Фестивальный конкурс, мне кажется, не дал повода и для обобщений касательно современного кинопроцесса. Да и вообще стремление непременно обнаруживать на любом международном киноконкурсе, велик он или мал, «тенденции» — не фантом ли это опять-таки нашего заидеологизированного, сакрального сознания, болезненно тяготеющего к глобальности?

Западноберлинский кинофорум при известном усилии можно разложить по тенденциям, как по полочкам. Скажем, объявить тенденцией — обнадеживающей или опасной, ненужное зачеркнуть — его необычайную разношерстность и разностильность. Здесь авторское кино запросто ужилось с коммерческим, социальное с психологическим, актерское с режиссерским, традиционное с авангардистским. Что бросилось в глаза сразу же и что с чистым сердцем можно считать тенденциозностью, так это количество американских лент — целых пять — в программе Zoo-Паласа — самого большого фестивального зала, где соревновались полнометражные игровые фильмы. Дирекция фестиваля не делала тайны из своей установки на кино США — об этом прямо сказано в обращении директора фестиваля Морица де Хадельна к участникам и гостям фестиваля, опубликованном в толстой книге каталога.

И сразу стало ясно: американцы на этот раз обречены на «Золотого медведя».

Вадим Абдрашитов ехал в Западный Берлин со своим «Слугой», понимая, что после наших триумфов на двух предыдущих Берлинале подряд («Тема», «Комиссар») ему «Медведей» не видать. Так оно и оказалось. «Слуга» получил приз Евангелической церкви и приз Бауэра «За поиски новых путей в киноискусстве». Но исход борьбы за главные призы решили, я думаю, не только политические и тактические соображения. «Слуга» потребовал от западного зрителя таких знаний нашего внутреннего контекста, какими тот не обладает. К тому же волна общей эйфории на темы перестройки спала. Мы стали равными среди равных. Терновый венец художника, творящего в неволе, ставящего искусство и служение истине выше собственной жизни,— этот образ уже перестал быть сенсацией, а значит, и товаром.

Итак, я поклялась себе не вычитывать на фестивальном экране универсальные тенденции, дабы не вводить в заблуждение читателя, который должен верить мне на слово, так как в лучшем случае увидит на нашем экране две-три картины из программы Берлинале.

Но я не обнаружила и сколько-нибудь отчетливо выраженной моды, общих стилевых примет, хотя до сих пор мне казалось, что экранная мода вездесуща и не знает политических границ. Вспомним эпоху фильма без интриги или фильмы-хроники, фильмы-реконструкции или моду на политическое кино, «ретро», наконец. Ничего, что сигналило бы о новой стилевой волне, я не увидела. Зато удивилась: многие страны вообще не участвовали в Берлинале. Одной из них, представьте себе, была Италия. В кабинете Морица де Хадельна на доске для особо важных сообщений я заметила ксерокс одной из римских газет с гневным протестом Этторе Сколы: знаменитый режиссер воспринял как дискриминацию итальянского кино решение дирекции Берлинале не включать в конкурс ни одного из предложенных фильмов. Доктор де Хадельн, респектабельный крупный человек, неизменно дающий понять даже мимолетному собеседнику, что он весь внимание, объяснил

ситуацию. Дирекция Берлинале выбрала фильм, но, как выяснилось, он предназначался для Каннского фестиваля. Другие предложения были сочтены паллиативными — в результате на Берлинале-89 патриаршая кинодержава практически не была представлена. Зато зрители Zoo-Паласа увидели большую программу американских фильмов, по два французских и английских. Польское кино участвовало в программе «Форум» «Коротким фильмом о любви» Кшиштофа Кесьлёвского, обладателя недавно учрежденного «Евроскара», а румынское и югославское кино не были представлены вовсе. Одним словом, устроители Берлинале не стремятся к планетарному представительству кинематографий, но охотно включают в конкурсное соревнование даже несколько фильмов от одной национальной кинематографии. Если они интересны.

Кому интересны? Ну, конечно же, зрителю. Фестиваль не боится упреков в коммерциализации и «потерять лицо» тоже не боится. Доктор де Хадельн прямо говорит: кино нынче — дорогое удовольствие. Если бы мы не думали о деньгах, мы бы не имели фестиваля.

Но обратите внимание на инфраструктуру Берлинале. Два конкурсных показа — взрослый и детский — взяты в кольцо факультативных программ, отвечающих на запросы самых придирчивых «фанов», а заодно и киноведов. «Панорама», включающая в свою программу картины, не попавшие в конкурс, но, по мнению дирекции, заслуживающие внимания публики и прессы. Далее: «Форум молодого кино», предлагающий на трех экранах коллекцию раритетов современного кино. «Форум», детище доктора Ульриха Грегора и его жены Эрики, вот уже десять лет как слился с большим конкурсом, образовав Берлинале — один из самых престижных кинофестивалей мира.

И, наконец, три ретроспективы.

Одна из них — «Европа 1939» — развернула перед зрителем картину общественного сознания полувековой давности. Роковая цифра «1939» — год начала второй мировой войны и год Первого международного фестиваля в Берлине.

«Фаллада» — последняя глава», режиссер Роланд Греф

Ретроспектива фильмов Эриха Поммера, крупнейшего немецкого продюсера 20—30-х годов, с чьим именем связано становление и расцвет экспрессионизма, знаменитые ленты Мурнау, Дюпона, Ланга, актуализировала киноклассику Германии и другие знаменитые фильмы, выпущенные фирмой Поммера после эмиграции из фашистской Германии.

Концепцию ретроспективы «Европа 1939» — антифашистскую, антитоталитарную — углубляла современная политическая аранжировка кинопрограммы на темы Великой Французской революции: сюда вошли ленты — в том числе Жана Ренуара и Абеля Ганса,— обращающиеся к ее корневым проблемам: революционного насилия, социальной справедливости, прав человека.

На таком историко-политическом фоне шел конкурс, зажигавший свои экраны ровно в десять утра. Каждое утро я шла пешком из гостиницы в Zoo-Палас, не без зависти вглядываясь в «их» жизнь. Курфюрстенштрассе выводит прямо к пресс-центру. Налево — законсервированная руина минувшей войны, останки церкви памяти кайзера Вильгельма. Направо — зоопарк, знаменитый Zoo. Три эти буквы — символ Западного Берлина, его любимая эмблема. Кафе-Zoo, киноцентр — Zoo, вокзал — и тот Zoo. Слово это связано и с русской культурой, в буквальном смысле — вписано в нее. «Zoo, или Письма не о любви» — знаменитый в свое время роман в письмах Виктора Шкловского. Главы-письма адресовались в Берлин, в район Zoo, где в 20-е годы поселилась большая часть русской эмиграции. На Фазаненштрассе, где находится офис издательства, выпустившего дневники («Martirolog») Андрея Тарковского, жил, говорят, Набоков. И сегодня существует русский Берлин. Неподалеку отсюда живет другой русский писатель, прибитый к этому берегу волной третьей эмиграции. Соавтор Тарковского по работе над сценарием «Соляриса», по до сих пор не опубликованному совместному сценарию «Отречение» — Фридрих Горенштейн. Прозаик и драматург, крупная величина среди писателей русского зарубежья. «Тут все проблемы прикрыты колбасой,— мрачно шутит Фридрих,— но проблемы есть». Я и не думаю, что проблем нет. Зато колбаса все-таки есть, и в большом ассортименте. А это лучше, чем проблемы без колбасы.

●

Жребий лег так, что конкурсный показ открывала картина «Фаллада — последняя глава», снятая на киностудии ДЕФА режиссером Роландом Грефом. Исполненный скрытой страсти кинорассказ о судьбе знаменитого немецкого писателя Ганса Фаллады поставил актуальнейшую для нас сегодня тему тоталитарного насилия над личностью с такой лирической глубиной, что я тут же отдала ему один из призов. И не изменила своего мнения и через десять фестивальных дней. «Грустный вальс» Сибелиуса, главная музыкальная тема фильма, не забывался. Не забывалась и замечательная актерская работа Йорга Гудзуна, обладателя уникального по нынешним временам трагического темперамента. Жюри этой картины не заметило. Премии за мужские роли достались американским актерам. Что не умаляет замечательного искусства немецкого актера, явившего образец тонкой психологической игры.

«Камилла Клодель», режиссер Бруно Нюйтен

Честно говоря, после «Фаллады» я насчитала не больше трех картин, с которыми мне удалось вступить в душевный контакт.

Французская картина «Камилла Клодель» (режиссер Бруно Нюйтен) тоже ориентирована на актеров. Звездный дуэт — Изабель Аджани («Золотой медведь» за женскую роль) и Жерар Депардье — разыграл вы-

плывший из забвения и ныне очень популярный сюжет о роковой любви Камиллы Клодель, скульптора милостью божьей, к своему увенчанному лаврами учителю, великому Родену. Эта любовь сделала Камиллу художником, вписала ее имя в анналы, но стоила ей душевного здоровья.

Фильм снят в традиционной манере. Режиссер, решив «умереть в актере», позаботился все-таки, чтобы заметили и его. Вот две мизансцены. Роден ставит модель. Прекрасным телом обнаженной натурщицы он манипулирует, как куском глины, словно бы не зная или не желая знать, что натура — живой человек. И — рифмой к нему — короткий эпизод после разрыва. Рыдающая Камилла то ласкает, то терзает груду глины, из которой лепит портрет любимого.

Говорят, фильм пользуется большим успехом у французских зрителей. На мой взгляд, ему вредит избыточный глянец полиграфического шедевра. И не ему одному. Переизбыток техники так же убивает искусство, как и техническая бедность. На Берлинале-89 было немало картин, сделанных на «голой технике». Думаю, картину «Гора Песталоцци» (копродукция Швеции — Швейцарии — ГДР, режиссер Петер фон Гунтен) не спасет в прокате даже участие самого Джана Марии Волонте, блеснувшего мастерством в не самом выигрышном для него характерном рисунке роли. Но на пленке «кодак» поношенная ряса героя, лохмотья деревенских сирот, да и сама деревня автоматически эстетизируются. Оттого повествование о гениальном педагоге и подвижнике рассматриваешь отстраненно — как картинки в книжке.

Понимаю Алексея Германа, его решительный отказ от зарубежной пленки: «Мне ее и даром не надо. На ней любая жизнь выглядит красиво».

Даю слово, что не подкуплена дирекцией Шосткинской фабрики, и вообще я за качественное изображение. Но на просмотре хочется иной раз и о душе подумать, не только о замечательном качестве пленки.

Чтобы снять с себя подозрения в «мовизме», приведу обратный пример. Карлос Саура в фильме «Темная ночь» заставил пленку работать на свою художественную задачу. Действие фильма происходит в монастырской тюрьме в эпоху позднего средневековья и показано глазами героя. Прообраз героя — лицо историческое, поэт и священник Хуан де ла Круз, причисленный после смерти к лику святых. Монодрама о бореньях поэтического и религиозного духа, о сомнении, страдании и искуплении выдержана в зеленовато-буро-сером вангоговском колорите. Бликующая лаком поверхность эмульсионного слоя при таком колорите

«Темная ночь», режиссер Карлос Саура

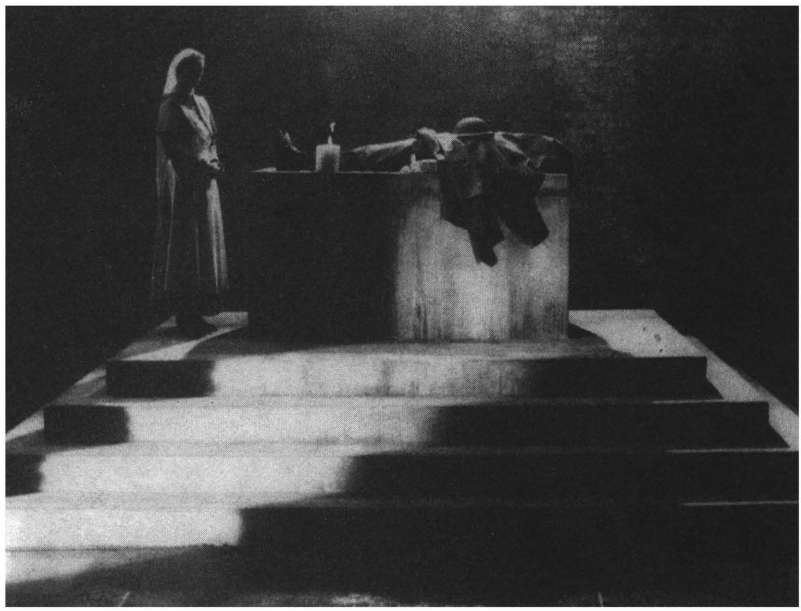
придает изображению мистическую, даже инфернальную подсветку, оправданную биографией и судьбой главного героя.

Изобразительный стереотип, даже очень хорошего качества, убивает жизнь на экране. Порой мне казалось, что смотрю фильмы, снятые с помощью компьютерной техники, без непосредственного участия автора. Такое впечатление произвела на меня английская внеконкурсная картина «Реквием войны» (режиссер Дерек Джармен).

Оригинальная по замыслу лента — попытка визуализировать ораторию Бенджамена Бриттена, рефлексию композитора на темы жестоких войн XX столетия. В поэтике цветовых контрастов есть своя магия. Но все-таки испытываешь, мягко говоря, недоумение, когда на экране нарядные, выхоленные дети — мальчик в мундире цвета «кардинал» с золотом, девочка в костюме сестры милосердия — разыгрывают ритуал похорон игрушечного мишки. После «Запрещенных игр», после тех игрушечных похорон вправе ли кино позволять себе такое?

Мы сетуем сегодня на то, что наш переполненный жизнью экран сломал жанровые рамки и отринул условность, вне которой нет искусства. Стихия жизни нарушила правила игры. На Берлинале наблюдалась обратная картина: игра по правилам плюс супертехника так потеснили жизнь, что естественный, неэстетизированный ее голос редко когда звучал с фестивального экрана.

Когда тебе предлагают тревеллинг-фильм, как лента «Монгольская Жанна д'Арк» (ФРГ, режиссер Ульрика Оттингер), ты, естественно, и не ждешь откровений «про жизнь». Мне, правда, не хватило юмора оценить восхитительную вампуку на русские темы. Но публика, плотно заполнявшая Zoo-Палас, очень веселилась, наблюдая сцены из роскошной жизни пассажиров транссибирского экспресса назначением в Монголию. Царский офицер (в исполнении грузинского актера-эмигранта), пьющий водку стаканáми, старухи в павловских шалях, торгующие караваями домашней выпечки, и, наконец, гурман-гаргантюа, заедающий черную икру жареным гусем,— и над всем этим паноптикумом уже немолодая, но царственная Дельфин Сейриг, пленительная экс-звезда французской «новой волны».



«Реквием войны», режиссер Дерек Джармен

Что заставило дирекцию Берлинале включить в конкурс этот образчик тривиальной коммерческой продукции? Видимо, устроители Берлинале решили быть последовательными до конца в своей концепции фестиваля. Это концепция реального кинематографа, согласно которой конкурсная коллекция должна состоять не из фильмов-раритетов на радость «фанам» и высоколобой снобистской критике, а представлять еще и кино-

поток — то есть то, что имеет зрительский спрос. Вот первоисток контрастов на конкурсном экране, отмеченный всеми обозревателями Берлинале. Наверное, по закону контраста, элегантная картина Жака Риветта «Банда четырех» на фоне «Монгольской Жанны д'Арк», этого ядреного кича, показалась многим журналистам чуть ли не откровением. Слух подтвердился лишь частично — жюри отметило французский фильм, но не призом, а формулировкой: «За очарование, остроумие и фантазию».

как было и в замечательной ленте Карлоса Сауры «Кармен» (она шла в советском прокате). По мысли автора, здесь, в сфере сверхреальности, всякий человеческий поступок обнажает свой высший смысл.

●

Если вспомнить, что кинематограф, как ни одно из искусств, еще и точный барометр скрытых стремлений коллективного подсознания, то нынешний экран можно рассматривать как набор симптомов. Не являет-

«Миссисипи в огне», режиссер Алан Паркер

Именно очарованием стиля берет эта картина про четырех молодых женщин — студиек частной школы актерского мастерства. Выпускницы репетируют пьесу Мариво «Двойная неверность». Сюжет пьесы и сюжет фильма зеркально отражаются, расширяя смысловое пространство картины за счет историко-литературного контекста. Риветт, как человек литературный, известный критик времен «новой волны», питает пристрастие к театрально-литературным реминисценциям. В «Банде четырех» (в банде только девушки!) криминальный сюжет — чистая условность. Да, девушки, спасая возлюбленного одной из них от отягчающих улик, убивают молодого мужчину, проникшего в их дом. Но смысл и прелесть фильма — в метафизической тайне, рождающейся на пересечении жизни и искусства,

ся ли нынешний экранный неоконсерватизм, идеологический и художественный, реакцией на вспышку революционности, теперь уже двадцатилетней давности? В обществе сработал инстинкт самосохранения — жажда стабильности, устойчивости пронизала всю общественную инфраструктуру, включая массовое сознание.

Этот процесс наложился на внутренние процессы в кино, обнаружившего симптомы зрелости в канун своего столетия. Стало ясно, что кинематограф пережил этап «бури и натиска»; что он все больше тяготеет к общекультурной традиции, оставив за авангардом узкую сферу формальных поисков.

Произошла резкая поляризация по схеме «коммерческое — элитарное». Коммерческий кинематограф разошелся с авторским, и этот разрыв, как видим, временами ослож-

нялся скандалом на уровне личных оскорблений. Прибавьте еще и тот обескураживающий факт, что на карте современного киномира сегодня нет крупной национальной школы, которая питала бы мировое кино новыми художественными идеями. Нет и новых гениев, нет молодых художников мессианского склада, способных указать путь и повести за собой. Почему нынешняя реальность не рождает подобные феномены — вопрос за рамками этих заметок. Я лишь констатирую факт, описываю ситуацию.

«Обвиняемая», режиссер Джонатан Каплан

Чтобы прояснить фон, на котором по-прежнему кипят страсти в борьбе за первенство на мировых кинофорумах.

На этом фоне четче обозначаются причины стабильного успеха американского кинематографа, его уникальной жизнеспособности в эпоху всеобщей депрессии. Голливуд никогда не изменял своей генеральной установке — установке на зрителя. И сегодня, когда публика, перенастроившаяся на TV, на другие виды досуга, изжила былой пиетет перед чудом экранной реальности, третируемая нами «фабрика грез» оказалась — на зависть всем — монополисткой на мировом кинорынке. Потому что никто, как американцы, не знает, что нужно публике «здесь и сейчас».

Американскую программу на Берлинале-89 можно было уподобить уверенному соло мирового рекордсмена на показательных выступлениях. Самый эффектный финт, как водится, был прибережен для финала: на церемонии закрытия в зале появился Дастин Хофман. Под овации зала маленький большой человек скромно поднялся на сцену, одетый кое-как, как и подобает миллионеру, и принял из рук очаровательной Лесли Кэрон, члена жюри, статуэтку «Золотого медведя» за вклад в кинематограф.

«Золотого медведя получил Джин Хэкман — «За лучшую мужскую роль». На конкурсном экране Берлинале-89 он появился дважды — кроме фильма Алана Паркера «Миссисипи в огне», где сыграл следователя ФБР, фестивальная публика увидела его — уже в роли второго плана — в «Другой женщине» Вуди Аллена.

«Миссисипи в огне» — шедевр профессионализма. Можно не принимать утверждаемые им ценности, можно упрекнуть в отсутствии спонтанности, можно, наконец, посчитать уж очень дидактичной расстановку фигур главных героев, противопоставление заведомо обреченного на поражение интеллигента сильному прагматику-победителю. Но ритму этого фильма сопротивляться невозможно. Ритмическая партитура виртуозна. Шквальные налеты ку-клукс-клана, сумасшедшие погони, кровавые сцены насилия и не менее кровавые — возмездия. Духов-

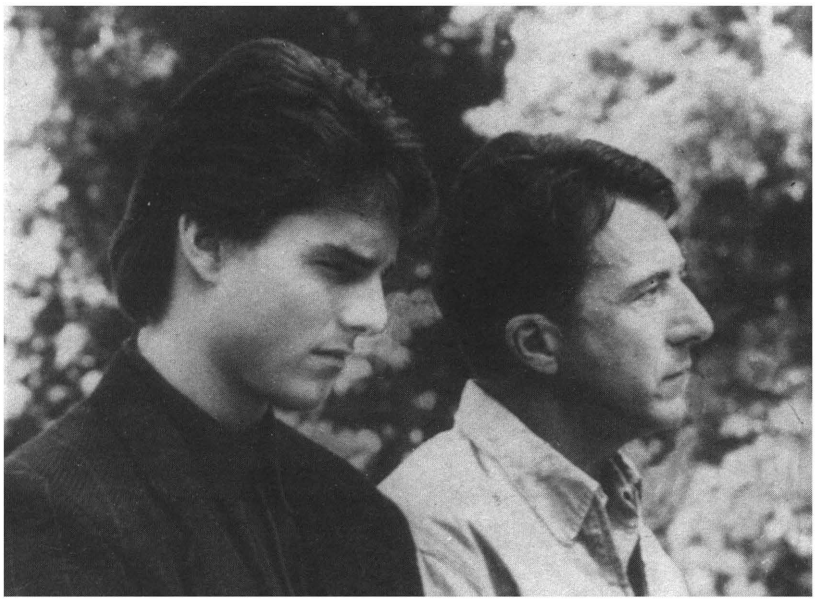
ные песнопения негритянской общины в храме и лирические жанровые эпизоды показались бы сценами не из этого фильма, если бы Хэкман не оправдывал их характером своего героя — человека грешного, грубого, человека разного, с каким-то немыслимо подвижным нервным аппаратом, но однозначно бескорыстного в служении гражданскому идеалу социальной справедливости.

Еще недавно картина о молодецких подвигах следователей ФБР могла быть истолкована как образец пропагандистской продукции, как талантливо упакованная идеологема, прославляющая американскую демократию. Но перестройка с ее драматическими национальными проблемами, похоже, перенастроила наш глаз. Настолько, что фильм Алана Паркера временами воспринимается как универсальный текст, в котором прочитываются и наши собственные ситуации. Шабаш куклуксклановцев — да это же митинг «Памяти»! А вот персонаж — ну до чего похож на разъяренного русофила на процессе Шеховцова против Адамовича!

Да и морально-этическая коллизия «Миссисипи в огне» сегодня, быть может, актуальней для нас, чем для самих американцев.

Собственно, это вечная коллизия цели и средств.

В современном кинематографе только американцы да мы не утратили интереса к острой социальной проблематике. Но они всякий раз находят экспрессивную форму для своих социальных лент, а мы все еще продолжаем рассчитывать на самоигральность материала. Мне, к примеру, не близок фильм «Обвиняемая», но я не могу не оценить уверенное мастерство постановщика — Джонатана Каплана. Его стиль не блещет оригинальностью или самобытностью, но режиссер точно знает, чего добивается и к кому адресуется. Ударный эпизод «Обвиняемой» — шоковая сцена публичного изнасилования,



Том Круз и Дастин Хофман в фильме «Человек дождя»

к которой зрителя «ведут», подогревая интерес разработанной системой умолчаний и недоговоренности.

«Другая женщина» Вуди Аллена рассчитана на аудиторию с более высоким индексом интеллигентности, на ценителей тонкого психологического искусства.

Вуди Аллен, американский еврей, обладает той самой неистребимой душевностью, которая обычно связывается со славянским менталитетом. Этот художник, похоже, равнодушен к американским ценностям и к американской мечте. Мускулистым, жизнеутверждающим, пассионарным лентам коллег он противопоставляет свои полусмешные-полупечальные манхэттенские истории. «Другая женщина» — одна из них. На мой вкус, не самая удачная. И все-таки поражающая уникальной способностью этого

режиссера приблизиться к своим героям. Человечность Вуди Аллена — это ткань его фильмов, их дыхание. То, что поверх сюжета и персонажей. У Бэрри Левинсона в фильме «Человек дождя» апологетика человечности выстраивается в драматургический сюжет. Как и у Фрэнсиса Копполы в его ранней ленте «Люди дождя». Там пациент психиатрической клиники, бывший спортсмен, оказывается единственным нравственным человеком среди здоровых. Здесь «чудик», «чудак», «блаженный», «юродивый» дает уроки человечности своему супернормальному брату.

«Ты любишь, я люблю», режиссер Душан Ханак

В статье о Хофмане в этой же книжке журнала подробно сказано о картине, ставшей обладательницей Гран-при Берлинале. Мне остается лишь порадоваться: лучшим фильмом большого конкурса жюри объявило картину, прославляющую человечность. Ее рядовой, обыденный, непарадный лик.

И все-таки по накалу драматизма, по социальной остроте, наконец, по материалу жизни «Человек дождя» уступает, на мой взгляд, обладателю «Серебряного медведя» за режиссуру — фильму «Ты любишь, я люблю» режиссера из Словакии Душана Ханака.

На Московском международном фестивале 1987 года друзья из Праги познакомили меня с молодым грустным человеком, представив его как автора двух «полочных» картин. Это был этап бурной деятельности комиссии по конфликтным творческим вопросам СК СССР, в которой я имею честь состоять. Мы снимали с полки фильм за фильмом. Г. Панфилов уже привез из Западного Берлина «Золотого медведя» за «Тему». В Мюнхене на Фесте-87 стала сенсацией коллекция советских запрещенных фильмов. Можно понять, почему грустил Ханак. Впрочем, не могу сказать, что он был весел, когда в Западном Берлине на заключительной пресс-конференции к нему подходили с поздравлениями. Скорее, был растерян, даже подавлен.

Фильм «Ты любишь, я люблю» был снят в 80-м и отправился на полку. Как и документальная лента 1972 года «Образы старого мира» — зарисовки жизни деревенских стариков. (Гран-при международного фестиваля документального кино в Нионе, 1988.) Обе картины встретились со зрителем на Берлинале-89.

Этически, да и хронологически фильмы словацкого режиссера один к одному совпадают с грузинской «новой волной» («Путешествие в Сопот», «Перелет воробьев»), легализировавшей на экране «запрещенных людей» — изгоев, аутсайдеров, люмпенов.

«Ты любишь, я люблю» — из тех историй, которые потрясают не драматизмом судеб

и событий — хотя и того и другого с лихвой, но тональностью рассказа, вбирающей все оттенки и обертоны авторского отношения к своим героям, вообще — к жизни. Ханак полон сострадания к сирым сим, загнанным в угол жестокими обстоятельствами, не знающими снисхождения к слабому.

Два разнорабочих почтового вагона, жители словацкой глубинки, Пишта и Винко, как говорится, не просыхают. Бутылка — единственное доступное им утешение в этой враждебной маленькому человеку жизни. Винко (его играет режиссер из Югославии Милан Желич) еще и местный донжуан. Женщины, не потерявшие надежду устроить жизнь, предпочитают любвеобильного петуха Винко похожему на Швейка Пиште. Деревенщина Пишта (польский театральный актер Роман Клозовский), нежная душа, неизбалованный взаимностью, втайне мечтает о любви.

И судьба дает ему шанс.

Пьяный Винко погибает, отравившись газом. Остается Вера (Ива Янжурова) — она ждет от него ребенка. Пишта готов жениться и усыновить ребенка, но Вера ставит условие: бросить пить. Пишта держится, потом срывается, и Вера уходит от него...

Но и убогая жизнь озаряется светом. В канун Рождества, преображенные новой надеждой герои просветленно улыбаются друг другу. Перемелется — мука будет.

Я полюбила эту картину. За то, что в ней, помимо жестокой правды жизни, есть свет истины, дарованный катарсисом финала. И за ощущение кровного родства и общности исторических судеб.

Любовь к человеку и сострадание к нему жюри Берлинале-89 сделало основным критерием оценки конкурсных фильмов. Порой ставя его выше художественности.

«Лето Авии» (режиссер Эли Коэн, Израиль) — картина трогательная, и девочка в главной роли замечательная. Но уровень исполнения, на мой взгляд, оказался ниже неординарного замысла. Беженки из Польши, мать и дочь, потерявшие мужа и отца, попав, после всех мучений, в зону безопасности, на свою «историческую родину» (действие происходит в 1948 году, после образования Израиля), окунаются в беспросветную бедность. На земле обетованной им предстоит почувствовать горечь классового снобизма, пережить унижение нищетой. Но драма соскальзывает в мелодраму, социальный запал гаснет задолго до конца картины.

Израиль, правда, никогда не славился своим кинематографом. И «Лето Авии», возможно, замечательное явление на внутреннем фоне. Но что продолжает удивлять киномир — так это Китай. За идеологическим занавесом, в культурной изоляции возникло замечательное кино. «Вечерние колокола» Ву Циня, тоже удостоенные «Серебряного медведя», подтвердили эту стремительно сложившуюся репутацию. Фильм повествует о драматических днях конца народно-освободительной войны. Взгляд режиссера объективен и мучительно правдив. Вот эпизод казни пленных японских офицеров. Он снят медленной панорамой на среднем плане вдоль длинных шеренг, застывших, как на параде. По исступленным, закаменевшим лицам катятся слезы. Нет, это не прощание с жизнью, это слезы гордых самураев. Поражение для них горше смерти. Победители никого не удостоили персональной пули. Одной автоматной очереди хватило на всех: окропленные бензином шеренги заполыхали желто-красными языками пламени. Война окончена...

Жестокость истребительных войн XX века ворвалась на конкурсный экран Берлинале, пожалуй, лишь в этой картине. Вторая мировая война с ее ужасами отступила на параллельные экраны Панорамы и Форума, где сенсацией стали венгерский «Документатор» (премия жюри ФИПРЕССИ), американский пятичасовой фильм «Отель «Терминус» — об одной из самых зловещих фигур гитлеризма Клаусе Барбье, американская лента «Лодзь. Гетто». Конечно, обильную пищу для размышлений о природе тоталитаризма, о драмах общественного сознания давала ретроспектива «Европа 1939». Эстафету принял Московский кинофорум — и здесь прошла ретроспектива «Кино тоталитарной эпохи» (1933—1945). К предстоящему Берлинале в 1990 году готовится программа «Европа 1945».

Потребность «остановиться, оглянуться» испытывает, видимо, весь европейский мир, не мы одни. Не знак ли это общности космической судьбы всей европейской семьи?

Питер Бискинд

В компании Дастина Хофмана

Мы в закусочной на 2-й авеню, в одном квартале от Дома украинского землячества (восточная часть Гринвич Вилледж), где Хофман репетирует «Семейное дело»[1]. Здесь его знают: когда в Театре Броадхест ставили «Смерть коммивояжера», еду актерам посылали отсюда. Перед нашим приходом владелец ресторана разыскал где-то старую афишу «Коммивояжера» с автографами всех исполнителей и выставил ее в окне на самом видном месте...

Внимание официантов и радует, и удивляет Хофмана. Конечно, приятно накормить знаменитость, но, похоже, их симпатия и уважение к нему вполне искренни. Сам Хофман старается выглядеть «простым парнем»: у него нет свиты, он на удивление внимателен к поклонникам, которые так и норовят встрять в нашу беседу. И все же он, без всякого сомнения, «звезда», да к тому же, как гласит молва, весьма своевольная.

Он вступает в разговор и сразу начинает плести ту ослепительную паутину забавных анекдотов, увлекательных историй, что составляют мир Дастина Хофмана, и я уже в его власти. Почти сразу он дает мне знать, что относится к прессе, как к неизбежному злу. «Те журналисты, с которыми мне приходилось иметь дело, искромсали меня словно бритвами»,— говорит он, и я, не написав еще ни единого слова, уже чувствую себя виновным. В действительности, хотя в целом пресса писала о нем положительно, где-то с конца 70-х, когда Хофман возбудил иск на 33 миллиона долларов против компаний «Ферст Артистс» и «Уорнер Бразерс», отстаивая право на творческий контроль в работе над фильмами «Точное время» и «Агата», за ним прочно укрепилась репутация человека «с трудным характером». Затем был «Тутси» — фильм, породивший длинную вереницу историй об эпической борьбе Хофмана с режиссером Сиднеем Поллаком, что раздуло эту репутацию до поистине сказочных размеров. Но «Тутси» — картина 1982 года; в последнее время Хофман то ли помягчел, то ли научился лучше находить общий язык с режиссерами, с которыми ему приходится работать, а может, и то и другое одновременно.

«Жизнь учит,— говорит он.— С Люметом, например, мы даже специально встретились, чтобы обговорить, кто из нас как работает. «Я люблю много репетировать»,— сказал я ему. «Я тоже»,— ответил он. Вы же знаете, есть режиссеры, которые скорее умрут, чем сделают еще один дубль».

Хофман замолкает, разворачивает нечто завернутое в лист салата и с жадностью это поглощает.

«Раньше я всегда думал, как выгляжу, когда ем во время интервью,— говорит он, улыбаясь самой очаровательной из всех возможных при набитом рте улыбок.— Но, черт возьми, стоило ли так напрягаться? Чем лишаться удовольствия от обеда, пусть лучше кто-то подумает, что я ем, как свинья».

Наш разговор заходит о «Тутси».

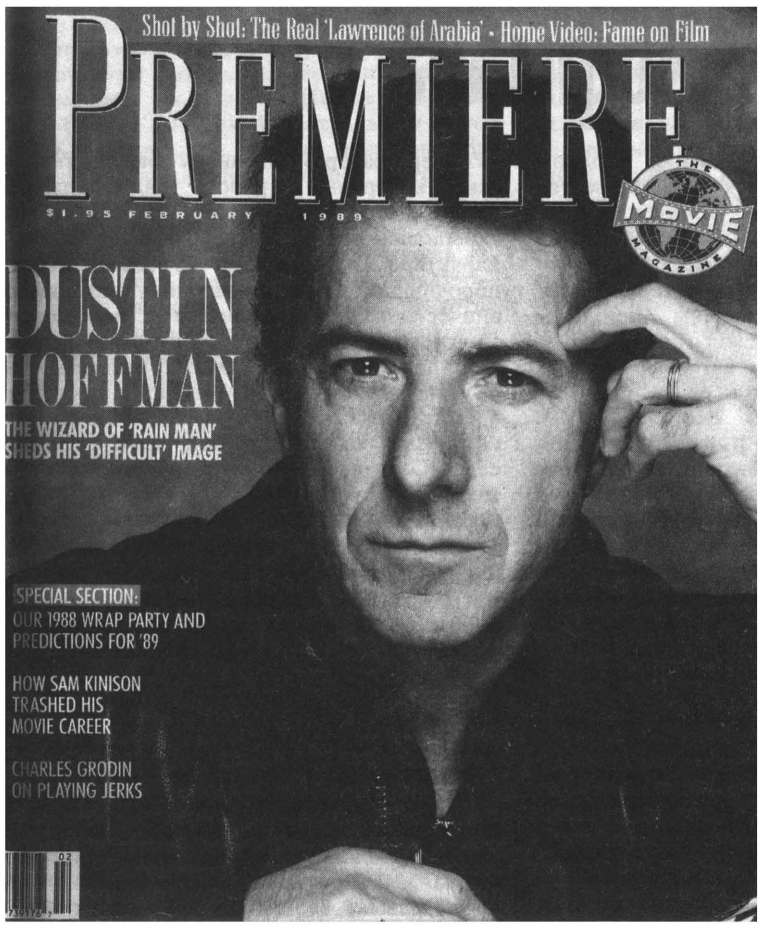
«Сидней Поллак не любил репетировать. «Это не мой стиль»,— говорил он и лишь из-за моих настояний вынужден был согласиться». Правда, по причинам, в которые Хофман не хочет вдаваться, репетиций все же не было. «Мы бесконечно спорили. «Сид, давай отложим съемку»,— предлагал

Фрагменты статьи, опубликованной в журнале "Premiere" (США), 1989, февраль.

[1] Фильм Сиднея Люмета.— *Ред.*

я ему. «Не могу. Сейчас апрель, к декабрю картина во что бы то ни стало должна быть готова». «Знаю эту «работу»: будем сидеть в костюмерных с утра до ночи, вместо того чтобы работать на съемочной площадке». Так оно собственно и было».

«Отношения с режиссером — это как ухаживание за женщиной,— продолжает Хофман.— Ведь если вы собрались жениться, вам надо учесть тысячу нюансов... Люмет сделал то, чего не делал ни один режиссер за двадцать лет моей работы. Он привез



меня, Мэтью[2] и всех актеров в выбранное им место — мы долго бродили, дышали этим воздухом, а потом, на репетициях, все шло уже как по маслу».

«У нас с Левинсоном[3] получилось все сразу. Там есть ключевая сцена, в которой Том узнает, что я «Рэйн Мэн»[4]. Сделали первую пробу. «Ага! То что надо!» — воскликнул Левинсон. «Неужели?» — переспросили мы с Томом. Но он был прав. И это подтвердил съемочный материал. Все вышло как-то очень быстро».

●

Я беседую с Майклом Рудменом, намеренно расспрашивая его о трудностях ра-

[2] Мэтью Бродерик — американский актер.

[3] Бэрри Левинсон — режиссер-постановщик фильма «Человек дождя».— *Ред.*

[4] Название фильма "Rain Man" (буквально: «Человек дождя») — непереводимая игра слов. Герой фильма, которого играет Хофман, душевно больной человек с плохой дикцией, и свое имя Реймонд (Raimond) он произносит как Рэйнмэн, почему фильм Бэрри Левинсона и получил такое название.— *Ред.*

боты с Хофманом. Они работали вместе, когда Рудмен в 1984 году ставил на Бродвее «Смерть коммивояжера». «Когда он появился в моей постановке, кто-то дал мне весьма разумный совет: «Остро́ты ты можешь теперь не сочинять. Предоставь это Дастину». Работать с ним — сплошное удовольствие. За свою жизнь я поставил больше семидесяти пьес и, думаю, изучил все варианты «дурного поведения». Они укладываются по меньшей мере в десять типов — опаздывать, пить, не учить текст, раздражаться на всех окружающих. Ничего подобного я никогда не видел от Хофмана».

«Когда меня пригласили в «Смерть коммивояжера»,— вспоминает Джон Мэлкович мягким, обволакивающим слушателя голосом,— все вокруг стали советовать мне отказаться: ведь он такой ужасный человек, с ним совершенно невозможно работать. Меня же это только заинтриговало, показалось тем более увлекательным. У меня никогда не было с ним ни малейших осложнений, особенно после одного эпизода. Помнится, я участвовал в какой-то викторине... Там был вопрос: «Кто из актеров получил «Оскар» в год триумфа «Полуночного ковбоя»? «Ответ — Джон Уэйн за роль в фильме «Настоящая выдержка». На следующий день на репетиции Хофман мне шепчет (голос Мэлковича, пародирующий Дастина, спускается на октаву ниже, превращаясь в сдавленное ворчание): «А почему бы тебе не сыграть вот так?» Тут я ему врезал: «С чего это я буду слушать советы актера, который проиграл «Оскар» Джону Уэйну?» «Это ложь! — буквально взвился он.— Просто голоса разделились между Войтом и мной, а приз отдали третьему. Я был так подавлен, что на три месяца уехал в Европу».

«Все актеры, пробовавшие эту роль, были великолепны, — говорит Артур Миллер, автор «Смерти коммивояжера».— Возможно, самым трогательным был Ли Коб. Но и ему не хватало дастиновского юмора, чувства абсурдности. Ли был чересчур мрачен. Один больше трогает зрителя, другой глубже передает идею».

Встречаясь с Крузом[5], я забыл расспросить его о «трудностях работы» с Хофманом. Чувствуя, видимо, что вопрос важный, он сам отзвонил мне — только затем, чтобы уверить в обратном. «Те, кто говорят, что у Дастина трудный характер, его не понимают. Просто люди как схватятся за какую-то свою мысль однажды, так уже не хотят с ней расставаться. В действительности все не так. Дастин играет фантастически щедро, блестяще. Он просто замечательный».

«Я мечтаю еще с ним поработать,— говорит Роберт Бентон, режиссер фильма «Крамер против Крамера».— Он гений».

Друзья и коллеги Хофмана чуть ли не выстраиваются в очередь, лишь бы сообщить мне, как легко на самом деле с ним работать, какой он удивительный человек. Правда, как известно, развешивать грязное белье не в традициях Голливуда. Поэтому писатель и драматург Ричард Прайс отказался обсуждать слухи о проблемах, возникавших при съемках «Человека дождя».

●

Так что же все-таки за человек Дастин Хофман, и почему все так единодушно его расхваливают?

Хофман, собственно, не возражает, когда ему говорят, что у него «трудный характер», что он слишком требователен.

«Меня часто спрашивают: «Почему ты никогда не можешь спокойно выслушать и исполнить то, о чем просят?» Для меня это неприемлемо. Ведь тогда надо забыть, что ты тоже творишь, находишься в сотворчестве с режиссером. Никто никогда не говорит, что оператор излишне требователен, это как бы подразумевается само собой. Вообразите, что вы легли на операцию и вам кто-нибудь говорит: «Этот ваш хирург — прекрасный парень и, представьте, совсем не требовательный». Да я никогда в жизни не пойду к такому хирургу».

Ну ладно, ладно, оставим эту тему. И обвинение старо, и главное — Хофман великий актер. Да и какая вообще разница, какой у него характер? У успеха свои законы. Ведь даже его хулители не могут не признать, что «трудным» он становится, когда этого требует материал, а не его самолюбие.

А как же быть с историями о том, как, выжимая все возможное из людей, он затем выкидывает их из жизни, что он безжалостен? На такие упреки Хофман реагирует особенно болезненно. В 1979 году в «Нью-Йорк таймс» в одной в целом положительной статье упоминалось, однако, что Хофман, проработав несколько месяцев бок о бок с репортером из «Вашингтон пост» перед съемками фильма «Вся президентская рать», потом, три года спустя, не мог вспомнить даже его имени. Хофман скажет журналисту из «Таймс», что эта статья его чуть не доконала.

Еще более раздосадовало Дастина заявление какого-то журнала... что он «носит

[5] Том Круз — исполнитель второй главной роли в фильме «Человек дождя».— Ред.

рубашки расстегнутыми до пупа». «Для меня это был просто удар... По-видимому, он меня с кем-то спутал. Если уж пишешь, так пиши о фильме, о роли, а не о рубашке, тем более что я их так не ношу. Знаете, ко всему этому очень трудно привыкнуть. Ведь я не сделал этому парню ничего плохого. Просто если вам везет, если вы богаты, уже за это одно вас кто-то ненавидит. Людям трудно представить, что значит быть кинозвездой. Они не понимают, что когда тебе плохо, ты страдаешь так же, как любой другой человек».

«Если вы хотите, чтобы что-то получилось очень хорошо, вы не можете не быть иногда жестоким»,— говорит автор сценария «Семейного дела» Винсент Патрик.— Ты можешь знать сценариста тысячу лет, и все равно когда-нибудь и где-нибудь он тебя попользует. Таковы правила игры. Так же бывает с актерами, с режиссером. Если вы искренне хотите, чтобы что-то вышло, вы должны перебить кучу яиц».

Не пытаемся ли мы представить Хофмана лучше, чем он есть, во-первых, потому что он знаменитый актер, во-вторых, потому что и сам он весьма озабочен (странное для нашего времени качество) тем, чтобы выглядеть достойно? И стали бы мы возмущаться, если бы, скажем, Силвестр Сталлоне забыл имя наемника, взятого за прототип для роли Рэмбо (если таковой, конечно, был)?

●

После «Тутси» — «Человек дождя», первый фильм, где Хофман после шестилетнего пробела — или черной дыры, как вам больше нравится,— снова играет главную роль. (Правда, чтобы быть точным, следует упомянуть блистательно сыгранную на сцене и для телевидения роль Вилли Ломена в «Коммивояжере» и участие в 1986 году в фильме «Иштар»). И все же в каком-то смысле «Человек дождя» означает для Хофмана возвращение. Дастин шутит, что когда они где-нибудь появляются вдвоем с Крузом, все внимание обращено на последнего. Что делать, Хофман остался прочно связан с поколением 60-х, и большая часть молодежи его просто не знает.

История возникновения замысла фильма «Человек дождя» возвращает нас на несколько лет назад... к сценарию фильма «Мой новый партнер», американского детектива на манер французских «Продажных» с Хофманом и Шином Пенном в главных ролях. Его продюсером был Лоренс Гордон из фирмы «20-й век — Фокс».

В режиссеры Гордон наметил Мартина Бреста, а в качестве соавтора сценариста — Лэрри Гросса, автора нашумевшего фильма «48 часов». Эти пятеро встречались ежедневно около пяти месяцев (по подсчетам Хофмана — 400 часов), но не набросали даже приблизительного плана. Гросс уверяет, что «Брест и Хофман оказались очень похожи. Что один, что другой безумно боятся сделать хоть какой-нибудь шаг вперед — приступить ли к сценарию, начать съемки».

В итоге Брест выбыл из игры под предлогом, что он не желает работать на нового директора «Фокс» Леонарда Голдберга, который когда-то вышиб его из фильма «Военные игры». Гордон, правда, об этом рассказывает несколько иначе:

«Мы с Хофманом просиживали над сценарием неделями, по восемь-десять часов в день, пока не произошло нечто странное. Неожиданно Хофман предложил режиссеру начать съемки в январе. Тот чуть не подпрыгнул. А Мартин Брест замялся: «Но, м-м, я еще не готов». По сути, на этом все и кончилось».

Хофман же уверяет, что он не отказался от замысла «Моего нового партнера» до сих пор и даже пригласил Винса Патрика помочь ему работать над сценарием.

«Дастин слишком творческая натура, чтобы удовлетвориться одним фильмом в год,— говорит Гросс.— Но вместе с тем он чересчур обязателен, чтобы завершить в год хотя бы один. Он больше ищет, чем делает. Это все равно что иметь актером Толстого. Он не очень силен по части фабулы и сюжета, зато невероятно быстро постигает суть образа. Рэдфордов, Сталлоне, Ньюменов — всех их надо долго обхаживать. От Дастина же вы никогда не услышите: «Мой герой так не поступит». И действительно, он способен представить все, на что его герой только может быть способен — даже на самое ужасное. «Вы мне докажите, что мой герой способен к скотоложеству, а я вам это сыграю». Он любит раздражать поведением своего героя, зная, что если ему удастся все же вернуть к нему симпатии зрителей — а он в этом уверен,— вот это и будет самым захватывающим дух зрелищем. Дастин слишком выкладывается, чтобы вы чувствовали себя обделенными».

●

Весной 1986 года Бэрри Морроу подбросил идею «Человека дождя» продюсеру Роджеру Бирнбауму, тогдашнему президенту компании «Губер Питерс». Морроу познако-

мился с одним умственно отсталым человеком — Кимом П., который фантастически считал в уме. Ким и стал прототипом «Человека дождя». Это история двух братьев, один из которых — Чарли Бэббит — молодой, на все способный делец, другой — Рэймонд — умственно отсталый, человек-арифмометр. Умирая, их отец завещает все деньги Рэймонду. Намереваясь получить то, что он считает принадлежащим по праву ему, Чарли умыкает брата и увозит его в бурное путешествие по стране. Бирнбаум предложил идею в «Юнайтед Артистс», и в сентябре 1986 года Морроу сделал первый набросок сценария, который в конечном счете и оказался в руках Дастина Хофмана.

«Кажется, мы уже монтировали «Иштар», когда я получил этот сценарий, посланный мне тогдашним президентом агентства «Криэйтив Артистс» Майклом Овитцом. Он был дико удивлен, узнав, что меня заинтересовала эта роль. Главной считалась другая, и именно она требовала кинозвезду. Но я сказал: «Нет, мне больше по душе эта». Изначально братья должны были быть ровесниками, им где-то под пятьдесят, как мне и, к примеру, Джеку Николсону. Потом — кажется, когда мы уже закончили работу над «Иштар», я услышал от Майка мудрое предупреждение: будь осторожен, опасно выпускать на экран двух пожилых людей. Так появилось имя Круза. Его интересы также представлял Овитц, как и мои, ваши, закусочной на 2-й авеню и всего штата Нью-Йорк... Кому еще такое могло прийти в голову? Овитц великий комбинатор. Конечно, кое-кто может сказать: «Что тут такого, он просто взял и соединил их вместе». Но как все здорово в результате получилось!

...Я практически не знал ни Круза, ни его работ, но моя дочь ходила смотреть «Легенду»[6] шесть раз. Помню еще, однажды он пришел ко мне за кулисы после «Коммивояжера». В нем было что-то... очень домашнее. Он уже тогда относился ко мне, как к старшему брату, хотя вполне мог бы относиться ко мне и как к отцу».

Соединить Круза и Хофмана было действительно блестящей идеей. Овитц, как всегда, оказался на высоте. Ведь что может быть лучше для такого кассового актера, как Круз, чем сыграть серьезную роль? И что может быть более необходимо для такого великого, хоть и немолодого актера, как Хофман, чем почаще сниматься в фильмах с теми «звездами», которых пойдет смотреть его дочь?

Морроу вспоминает их первую встречу с Хофманом и Бирнбаумом за завтраком.

«Мы болтали три часа подряд. В какой-то момент Дастин, казалось, расслабился и стал потешать нас собственными байками о том, как он работал в психиатрической больнице. Неожиданно он замолк, встал и начал изображать этих своих героев. Все в ресторане буквально не сводили с него глаз. Я был зачарован. То, что я видел, были почти готовые сцены для «Человека дождя». Когда мы вышли из ресторана и направились к стоянке автомашин, Дастин сказал, что возьмется за роль. «Если меня и запомнят, то за две роли: Рико[7] и в «Рэйн Мэн»,— сказал он. Он горел желанием начать работу немедленно, опасаясь, как бы и этот замысел не стал одним из погибших».

Морроу познакомил Хофмана с Кимом. «Дастин потряс меня тем, как пристально он наблюдал за Кимом, пытаясь в точности копировать каждый его жест. Я смотрел, как руки Хофмана повторяют движения рук Кима. Он не сводил с него глаз целый день. Он как-то по-особому к нему обращался — ведь обычно люди, разговаривая с больными, чувствуют себя предельно неловко. Когда фильм был закончен, Дастин послал ему режиссерское кресло со своей подписью и автографами всех актеров».

И хотя Хофман вовсе не хотел, чтобы «Человек дождя» пополнил число погибших замыслов, так чуть было не случилось. Прежде чем фильм наконец начали снимать, прошло полтора года подготовки, сменились 4 режиссера и 6 сценаристов.

Предпоследним из предполагавшихся постановщиков был Сидней Поллак. «Я решил позвонить Сиднею Поллаку,— рассказывает Хофман.— Поллак и раньше читал сценарий, но отказался от него. Теперь мне пришлось чуть ли не ползать перед ним на коленях, уговаривая перечитать его еще раз. Пришлось поставить диагноз — оскаритис. Это, знаете, такая болезнь, которая возникает после получения «Оскара» и выражается в том, что вас одолевает желание делать одни сплошные шедевры. Тогда Сидней уступил. Ему, может, и не очень нравился сюжет, но с месяц он работал действительно напряженно».

«Тем временем я впервые столкнулся с Бэрри Левинсоном... Правда, как-то один

[6] «Легенда» — фильм Ридли Скотта с участием Тома Круза.— *Ред.*

[7] Рико — роль Дастина Хофмана в фильме Д. Шлезингера «Полуночный ковбой».— *Ред.*

раз мы уже говорили с ним по телефону, когда я по дурости отказался от «Оловянных человечков». Мы понравились друг другу. «Ты знаешь, у нас полная неразбериха с «Рэйн Мэн». Все висит на волоске»,— пожаловался я ему и подробно пересказал сценарий Рона Басса. «Так в чем же загвоздка?» — удивился он. Именно это хотел бы знать и я — в чем загвоздка. «Слушай, а ты не мог бы позвонить Сиднею и как-нибудь осторожно намекнуть, что в восторге от замысла, может, тогда он сдастся?» Так он и поступил. Но его жена, услышав разговор, стала уговаривать: «Что ты делаешь? Это ведь абсолютно *твой* фильм». «Знаю, но над ним уже работает Сидней». «Бэрри, прошу тебя, возьмись». А вскоре выбыл и Сидней.

«Поговорив с Левинсоном, я перестал себя чувствовать так отвратительно,— признается Поллак.— Конечно, я мог сделать этот фильм. Но он бы не стал моим. Я всегда стараюсь делать только то, что важно лично мне. Есть множество фильмов, которые оказались чертовски удачны, но, может быть, они не были бы такими, если бы их ставил я. Я тогда сразу позвонил Дастину — он меня понял. Он вел себя замечательно».

Хофман говорит, что в тот момент «он был в полном восторге от того, что еще кто-то был в восторге от сценария, от которого был в восторге он сам. И Бэрри вернулся к Бассу, который и был тем самым сценаристом, который, отбросив все ненужное, перенес на бумагу образ, привидевшийся мне».

Басс, в свою очередь, уверяет, что ключевая идея фильма принадлежит Хофману. «По сценарию Морроу, Рэймонд, этот ненормальный, был само очарование, обаяшка, ну просто куколка. Нужно быть полным негодяем, чтобы его не полюбить. А зрителю только и оставалось, что ждать, когда наконец Рэймонд покорит Чарли. Дастин же хотел сыграть Рэймонда человеком болезненно замкнутым, погруженным в себя, совершенно не способным на контакт с людьми. Этот раздражительный, унылый, как бы закупоренный человек не может к себе располагать. В итоге перед вами два героя, которые никак не могут сойтись. Но чем труднее им это сделать, тем глубже драма их отношений».

«Поначалу Дастин никак не мог войти в роль,— вспоминает Левинсон.— Ведь любая игра предполагает, что актер с кем-то общается, эту же роль надо играть так, чтобы создавалось впечатление, что герой не воспринимает окружающих. Только он начинал что-то нащупывать, как понимал, что сцена закончена. Но в один прекрасный момент вдруг все пошло».

«В первое время мне пришлось помучиться,— рассказывает Хофман.— Правда, начало всегда бывает трудным. На репетициях мы часто менялись ролями с Крузом. «Слушай, я не знаю, как это сыграть. Возьми-ка мою роль, попробуй. А я сыграю твою»,— мог сказать я ему или он мне без всяких придыханий: «Скажи, что мне делать? Ведь ты кинозвезда, у тебя большой опыт». Мы очень помогли друг другу».

По словам Марка Джонсона, продюсера фильма «Человек дождя», Левинсон уложился в свой 67-дневный график съемок и даже завершил на два дня раньше, сэкономив 2,5 миллиона долларов при общем бюджете в 24 миллиона. Гонорар Хофмана составил примерно пять миллионов.

Морроу, Басс, Круз, Левинсон и Джонсон — все они единодушно признают, что не будь хофмановского упрямства, не было бы и фильма «Человек дождя».

●

Вчера прошли президентские выборы. В данный момент я нахожусь на западе Манхэттена, на 21-й стрит, где расположилась фирма «Винсент Костюмс». Сейчас здесь идет работа над костюмами для «Семейного дела». Художница Энн Рот еще с «Полуночного ковбоя» работает с Хофманом. Протягивая мне кофе, Энн говорит, что здесь лучше не задерживаться: она опасается, что Хофман, увидев меня, не устоит перед искушением что-нибудь разыграть.

Всегда пунктуальный, Хофман появляется ровно в восемь, минута в минуту. Он благодарит портных, костюмеров и гардеробщиков за столь ранний приход — специально для него. Он выглядит бледным и усталым. Едва глянув на меня, актер начинает работать. Я вижу совсем другого Дастина Хофмана, не похожего на того, которого знаю. Она, наверно, ошиблась, думаю я. Вряд ли он сейчас будет устраивать спектакль.

«А ботинки на высоком каблуке здесь? Я просто хочу убедиться, что они не исчезли, как в прошлый раз»,— обращается Рот к Хофману, который разглядывает себя в большое зеркало. На нем рубашка телесного цвета с накладными плечами.— «Только не вздумай об этом писать, задница,— бросает он в мою сторону.— Мы тут бьемся, создавая иллюзии, а вы их разом рушите. А если и будешь меня цитировать, то не забудь слово «задница». (Думаю, он использует это слово как ласкательное.)

Он надевает зеленовато-голубую рубашку, полосатый галстук, брюки и превосходно скроенный пиджак. По мере того как он входит в роль, Дастин оживает. Он поворачивается к Рот. «Мне это не нравится. Зрители будут думать: «Кем это Дастин Хофман собрался быть на сей раз? Гангстером?» Представления не имею, чего от меня хотят. Роль Джесси (для Шона Коннери) расписана на три страницы, обо мне же — ни слова».

«Ты метрдотель у Элен»,— со смехом вставляет Рот.

Хофман, погруженный в свои мысли, не обращает на нее внимания. «Представьте себе,— продолжает он,— что вы пошли куда-то с женой и там вас познакомили с человеком, похожим на меня. Вы наверняка подумаете: «Кто этот парень? Никак он нечист на руку». А на самом-то деле так, мясник. Но любит про себя насочинять, будто он действительно впутан в какую-то темную историю. Вот такой характер».

«Там есть какая-то недоговоренность. Мне нравятся такие сценарии»,— вставляет Рот.

«Только не хватает развязки»,— жалуется Хофман.

Он надевает приготовленный костюм. «Ну как? — обращается он ко мне.— Первое впечатление всегда важно».

«А в машине ты будешь в пальто?»

«Нет, я не хочу, чтобы оно помялось»,— говорит Хофман, подразумевая, что *его герой* боится помять пальто.

«Да перестань быть таким привередой. Я хочу, чтобы, надев костюм, ты мог тут же о нем забыть».

Он надевает и снимает пиджаки и рубашки, отбирая нужное. Когда ему что-то нравится, он поворачивается к ассистенту... «Мне было семь лет, когда умерла мать...» Черт возьми, о чем это он, думаю я, пока не соображаю, что он просто переключился на другого героя.

Хофман с недовольством разглядывает черную кожаную куртку. «Ее прислал Винс. Но она слишком молодежная».

«Если при мне еще раз упомянут Винса Патрика...» — вмешивается Рот.

«А-а, твоя дочь потеряла из-за него голову,— перебивает с улыбкой Хофман.— Но мамочка не дремлет. Сегодня она уже не сможет работать».

Рот шутливо вскидывает руки, изображая отчаяние: «Кажется, я уже больше здесь не хозяйка. Меня никто не слушает».

«Давай остановимся на этом,— говорит Хофман.— Терпеть не могу, когда в фильмах все время меняют костюмы».

«Ну ладно, оставайся в отеле в том же свитере»,— уступает Рот.

Хофман начинает разоблачаться. Он остается в одной рубашке — телесного цвета с накладными плечами... «Только не вздумай ее описать,— оборачивается он ко мне.— Как ты думаешь, что должен был ощущать Оливье, шлепая своими губами — резиновыми губами,— в «Отелло»? Не разрушай иллюзий!»

●

Мы вновь в закусочной на 2-й авеню, и снова стол беспорядочно уставлен грязными чашками и тарелками, в которых ошметки яичницы. Говорим о том, почему столько времени уходит на подготовку фильма. Полагаю, это просто от «перегорания», этого хорошо известного в кинематографе недуга. «Перегореть можно не от самого фильма, а от всего дерьма вокруг,— говорит Хофман.— Столько приходится тратить времени на политиканство, разговоры, суету, организационные хлопоты. Вот это и убивает».

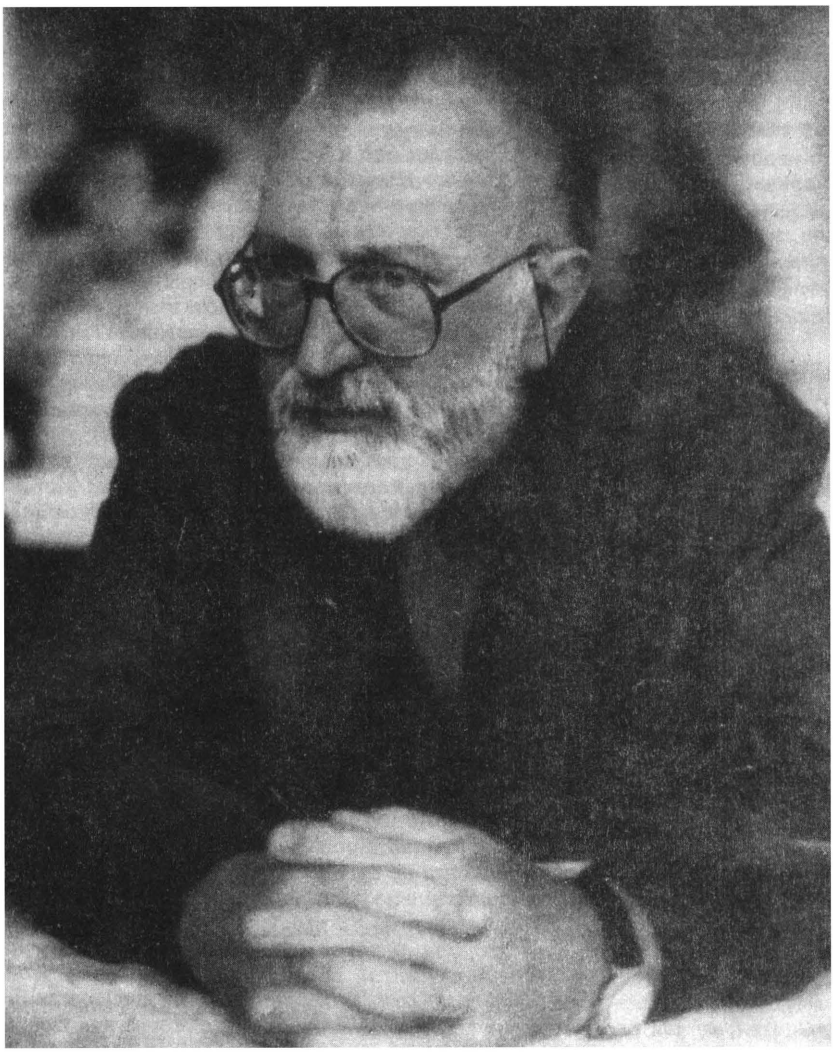
Ну, а если человек не перегорает? Может, с возрастом ему все больше есть что терять, и он становится осторожнее? «Нет,— возражает Хофман,— я был всегда осторожен». Он осторожный человек по натуре.

«Мне уже за пятьдесят, и возраст потребовал от меня новых решений. Момс Мэбли, эта черная комедийная актриса, как-то сказала: «В одно прекрасное утро вы проснетесь, обнаружив у себя в ухе седой волос длиной в 17 дюймов. Тогда-то вы и поймете: вот оно, пришло». Так и я однажды пробудился, найдя у себя в ухе седой волос длиной в 17 дюймов, и разом осознал: «Я не хочу, чтобы в актерском раю или аду кто-нибудь вроде Мела Брукса меня спросил: «Кажется, ты был кинозвездой и не сыграл Шекспира? У тебя была такая возможность, а ты ее упустил!» Я хочу знать свой предел. И потому я решил сыграть Шекспира. Провалюсь? Что-что, а это меня никогда не пугало. Пугало и пугает другое — сознательно халтурить».

Перевод с английского С. Пумпянской

Михаил Трофименков

Серджо Леоне: неожиданный эпилог



Серджо Леоне

Не дожив нескольких дней до своего шестидесятилетия, умер итальянский кинорежиссер Серджо Леоне, постановщик фильмов «Колосс Родосский» (1960), «За пригоршню долларов» (1964), «За несколько лишних долларов» (1965), «Хороший, плохой, злой» (1966), «Однажды на Диком Западе» (1969), «Опусти голову» (1971), «Однажды в Америке» (1983).

Пожалуй, у Серджо Леоне была самая одиозная репутация в советской кинокритике. Человек, заливший благостный мир вестерна потоками крови, циничный ремесленник,— таким он представал со страниц книг и статей. Но он присутствовал и на нашем экране — тенью, намеком, загадкой. Сначала в прокат попал фильм Дамиано Дамиани «Кто знает?» («Золотая пуля»), сделанный на волне успеха тогда незнакомого нам фильма «За пригоршню долларов». Пулеметные очереди и взрывы гранат сметали с экрана сотни всадников, но тревожила неоднозначность внешне простого вестерна, оборачивающегося чуть ли не евангельской притчей. Откуда пришла эта раздвоенность жанра? От Серджо Леоне.

Итальянский мастер незримо присутствовал и в «Своем среди чужих...». Чем вдохновлялся Никита Михалков, снимая барочную сцену нападения на поезд, простреленное лицо за разбитым стеклом и самого себя, напялившего большую шляпу и светлый пыльник? Откуда пришла в жанр эта фантасмагоричность? Может быть, от Серджо Леоне? «Только люди Шайена смеют носить в округе такие пыльники...»

Как ни странно, но имя Леоне легко становится в такой примерно ряд: Вендерс, Фасбиндер, Роб-Грийе, Годар, Трюффо... Все они были влюблены в Америку: в ее пространства, прошитые автострадами, в ее бензоколонки и придорожные закусочные, в черных джазменов и нью-йоркское метро, в Хамфри Богарта и бесчисленных экранных гангстеров в надвинутых на глаза шляпах. Влюблены в Николаса Рея, Говарда Хоукса, Делмера Дейвза. Для Леоне и его поколения, выросшего в маразматической атмосфере муссолиниевской Италии, Америка была еще и страной свободных людей. Режиссер признавался в июне 1986 года: «За бóльшую часть нашего культурного образования мое поколение должно быть признательно американским писателям Фицджеральду, Дос Пассосу, Хемингуэю, Чендлеру. Во время войны мы страстно читали их книги, запрещенные фашистами. Может быть, из-за этого мы любили их еще больше. И чем больше читали, тем больше узнавали об этой стране, тем больше убеждались, что это другая Вселенная. США — страна поразительная, и все в ней меня интересовало».

Потом в Рим вошли американские танки, а вместе с ними — жевательная резинка, кока-кола и фильмы. За три года Леоне посмотрел несколько сот голливудских лент. Но он не был простым мальчиком с улицы, обращенным в новую веру Джоном Фордом. Сын режиссера и актера Роберто Роберти, партнера великой Элеоноры Дузе, он был человеком, с юных лет перепробовавшим множество профессий на съемочной площадке.

Сыграл маленькую роль (немецкого священника) в «Похитителях велосипедов», писал сценарии и критические статьи, учился режиссуре в Экспериментальном киноцентре. Работал ассистентом на пятидесяти восьми фильмах: у Росселлини, Де Сантиса, Коменчини и — что самое главное — на «пеплумах», снимавшихся в Италии американцами («Кво вадис?» Мервина Ле Роя, «Бен Гур» Уильяма Уайлера, «Содом и Гоморра» Роберта Олдрича). Потом заменил режиссера Марио Боннара на «Последних днях Помпеи» и поставил «Колосса Родосского».

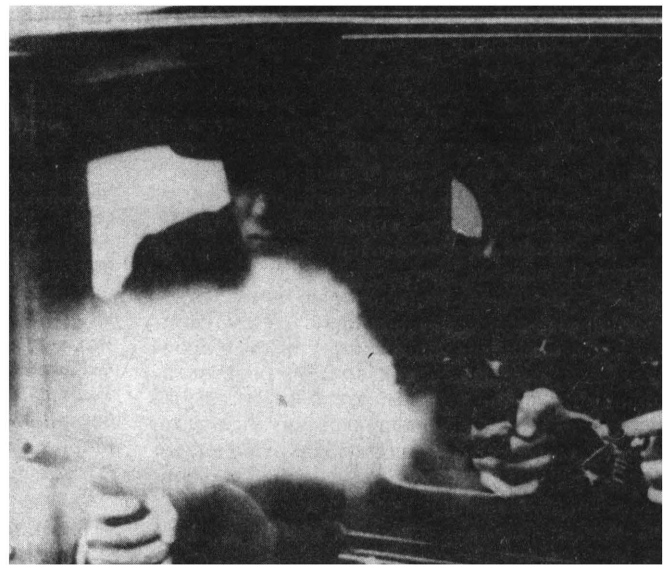
Жанр «пеплума», бывший некогда для Италии фирменным жанром, чем-то вроде вестерна для американцев, быстро перекочевал в Голливуд. Естественная мысль приходила в голову ироничному интеллигенту: интересно, как американцам понравится, если мы поступим с их национальным жанром так же, как они с нашим?

С другой стороны, претенциозный стиль «пеплумов» заставлял тосковать о простоте вестерна. Солнечные пейзажи Италии и Испании напоминали ландшафт Дикого Запада. Возможно, Леоне и его друзья забавлялись в перерывах между съемками, представляя, как здорово было бы отбросить имперский антураж и снять динамичную перестрелку.

Кстати, Леоне несправедливо называют иногда создателем жанра «спагетти-вестерна» (название появилось по аналогии с «вестерном-тартилья», действие которого происходило в Мексике, и «соевым вестерном», разыгрывающимся на Востоке). Первый «спагетти» с красноречивым названием «Вызов доллара» появился еще в 1960 году — благодаря некоему Джорджи Симонелли. На следующий год их было пять, спустя еще

год — двадцать два. «За пригоршню долларов» — лишь один из образцов жанра 1964 года, но именно он стал его эмблемой.

Однако не только любовь к Америке сделала Леоне постановщиком вестернов. Он был, несомненно, авангардистом. А с эпохи романтизма все авангардные художники демонстративно увлекались явлениями, исключенными из сферы «высокого» искусства. Рембо любил бездарные эротические книжонки и грубо намалеванные вывески, кубисты — негритянскую скульптуру, Аполлинер увлекался подвигами Фантомаса, Годар и Фасбиндер выбрали «черный» фильм, Леоне — вестерны серии «Б».



«Однажды в Америке»

Авангард всегда выступал как реакция на нормативную систему — он проверял ее границы на прочность. Что может быть нормативнее вестерна? Кодекс Джина Отри запрещал киноковбою обманывать и совершать бесчестные поступки, поднимать руку на женщин, обижать стариков, детей и животных, велел любить свою родину и уважать ее законы. Леоне вывел на экран легко узнаваемые фигуры, но в мифологизированном жанре важны не персонажи, а их функции в повествовании. А ковбои Леоне совершали поступки, прямо противоположные тому, что ждал от них зритель. «Плохими» и «хорошими» они назначались чисто произвольно, но все они были «отвратительными, грязными, злыми». И одновременно невинными, как невинны персонажи комедиа дель арте, с которыми их часто сравнивали.

Они торговали силой своих кольтов направо и налево, расплачивались за участок земли головой друга. Хороший зарабатывал на жизнь тем, что продавал властям преследуемого полицией Злого, а потом выручал его из-под виселицы.

Да, вооружив героя Волонте пулеметом, Леоне обесценил человеческую жизнь на киноэкране. Но, расшатывая структуру вестерна, он приближал своих ковбоев к реальным прототипам, а мифологическое время жанра — к реальному времени американской истории. В реальности были вещи, которые антифашист Леоне ненавидел. Он презирал алчность, гоняющую по замкнутому безнадежному кругу «хорошего, плохого, злого». Ему было отвратительно тотальное насилие, материализовавшееся в том же фильме в сценах лагеря для военнопленных (примечательно, что исходит оно от «свободолюбивых» северян). Он ненавидел милитаристскую браваду, агрессивную самоуверенность железнодорожных компаний. На вопрос корреспондента «Таймс»: «Почему вы так жестоки?», ответил: «А вы, кажется, не читаете собственную газету?»

Да, его вестерн был иногда жесток. Но эта жестокость выражалась в таких чрезмерных, барочных формах, концентрировалась в таких ошеломляющих зрительных находках, строилась на таких резких переходах от спокойствия к хаосу, что воспринималась то пародийно, то оперно. Безногий осведомитель, розовый зонтик над головой садиста Злого, Клинт Иствуд, стреляющий в соперника из огромной пушки, Эли Уоллах, мастерящий из десятков револьверов один, достойный его сноровки, посетитель салуна со скованными руками, кошка, выбегающая из-под груды тел — некоторые из этих шоковых образов.

Кинематограф Леоне был не только жестоким, патетическим, барочным или пародийным. Прежде всего он был мистическим.

Леоне проговорился, назвав свой предпоследний фильм «Меня зовут Никто». Его герои — люди без имени: Гринго, Плохой, Хороший, Злой. Даже Роберт Де Ниро в фильме «Однажды в Америке» прежде всего Лапша. О себе Леоне заявил в первом вестерне так же, как о человеке без имени, подписавшись безликим Бобом Робертсоном (здесь, кажется, скрыт намек на его отца).

«Людей Шайена не убивают». Отсутствие имени — примета бессмертия, появления с того света. Его герои демонстрируют не только сверхъестественную неуязвимость (пули отскакивают от груди Клинта Иствуда): они игнорируют смерть, ее таинство, ее безапелляционность. В случае необходимости они прячутся в гробу, охотно занимаются любовью в катафалке, жадно поглощают испеченный в форме гроба торт. Кульминационные сцены большинства фильмов Леоне разыгрываются на кладбищах.

Центральный мотив творчества Леоне в связи с этим — посредничество между реальным и загробным мирами, бесконечные воплощения и воскресения. Лапша ищет своего мертвого друга. И находит. Он безумен и просит убить его. Оба мира отчетливо виделись Леоне, кинорежиссеру в полном смысле слова. Он уверенно лепил земное пространство на экране. Сверхкрупные планы лиц, револьверов, сапог, торжественное шествие по пустынной площади, роскошь салон-вагона посреди прерии и апартаменты бутлегеров.

Говорят, что киномышление проверяется способностью найти визуальный эквивалент человеческим представлениям о мире ином. Иногда сугубо вещный и чуть театральный мир Леоне осенялся дыханием тех пространств. И самоуверенные герои выдавали себя минутной растерянностью. Метался Злой среди тысяч могильных крестов, а музыка и камера играли с ним, как кошка с мышкой. Касалась руки Лапши тарелочка фризьби — случайный и непонятный знак, слившийся в своей невещественности с музыкой Эннио Морриконе. «Однажды в Америке» в целом, быть может, фильм не о людях, а о движении идей и отвлеченных понятий. Леоне говорил: «...это история, в которой главным действующим лицом является не Лапша или Роберт Де Ниро, а Время, поиски гангстером потерянного времени. И тогда сцены 1960-х годов — это сон, представление, видение? Я оставляю ответ открытым». Лапша состарился за тридцать лет, его друзья — нет.

«Однажды в Америке», если переводить буквально, означает еще и «Однажды над временем в Америке». Наслаждение красотой вещей и поиск их внутренней сути, осознание присутствия Бога и бренности бытия — симптомы барокко.

Команда Серджо Леоне, те, кто с ним работал, многим обязаны своему режиссеру. Эннио Морриконе, чья музыка не «подпирает» (как сказал бы Бунюэль) действие, но органична, как была бы органична в опере. Леоне не давал ему читать готовый сценарий, но целыми днями разговаривал о будущем фильме. Морриконе сочинял для каждого персонажа пять-шесть мотивов, и уже на пробах вокруг актера создавалась музыкальная аура. Музыка Морриконе объединяет фильмы Леоне с работами Пазолини, Бертолуччи, Беллоккио, подчеркивая принадлежность к «новой волне» итальянского кино. Сценарии для Леоне писали Куросава и Бертолуччи. В его фильмах с удовольствием играли Джан Мария Волонте, Чарлз Бронсон, Генри Фонда, Род Стайгер, Роберт Де Ниро.

...Уникальный режиссер, Леоне первым же кадром «Пригоршни...» прощался со зрителями: Иствуд въезжает в зачумленную насилием деревню, навстречу ему движется мертвый всадник с надписью на спине «Прощай, дружище». И — последняя шутка, достойная мастера,— Леоне умер, когда смотрел по телевизору фильм «Не хочу умирать».

Он много говорил о своих последних замыслах. Фильм о блокаде Ленинграда с героем — американским кинооператором, исчезающим, чтобы в последний раз явиться возлюбленной с экрана кинохроники, где вечно будет прокручиваться сцена его смерти. Второй замысел — свидетельство неизбывной любви к американскому киноклассицизму: римейк «Унесенных ветром».

Может быть, именно потому, что Леоне так много говорил о замыслах, они и были обречены остаться невоплощенными...

Ленинград

Эфраим Севела

Остановите самолет — я слезу!

Южнее города Свиноуйсце (Польша). Высота 30900 футов

Почему я еду? Почему не нашел себе места ни в Израиле, ни в Америке и возвращаюсь туда, откуда еле вырвался? Добровольно покинуть Америку, о которой столько людей мечтает, как о награде?

Ну, что ж, сделаем анализ. Без эмоций, холодным разумом.

Свобода? Не будьте ребенком. Всем этим байкам о свободе грош цена в базарный день. Свобода, дорогой мой, начинается после первых ста тысяч долларов. А кто их имеет? Много вы таких знаете? Назовите мне.

Значит, с болтовней о свободе покончено. Переходим к более существенной проблеме — экономической. Америка — страна неограниченных возможностей, здесь каждый чистильщик сапог может стать миллионером.

Так вот, мой дорогой. Это все бабушкины сказки. Один становится миллионером, а сто тысяч до самой смерти будут вылизывать ему сапоги.

Когда я покидал Россию, клянусь вам, я не строил планов стать богачом. Мои желания были скромней. Я хотел зарабатывать своими руками на нормальную жизнь и не ловчить, не изворачиваться, а получать свое и спокойно спать по ночам, без этих кошмаров, что тебя пришли взять прямо в постели. Короче говоря, я мечтал честно получать свою копейку и никого не обманывать.

Вы же знаете, что у нас в Союзе на одной зарплате можно ноги протянуть. Я работал, как вол, и сверхурочно, и налево. До поздней ночи таскался с инструментом из квартиры в квартиру. И даже при этом должен был делать махинации.

На работе мой основной доход был не от работы, а от казенных материалов, которые я экономил, то есть воровал. К примеру, чем мы красим волосы? Вам любой ребенок ответит: гаммой или хной. На одну голову положено по норме столько-то гаммы, а я ею крашу две головы вместо одной. Половина — моя добыча. Так же и лак, одеколон. Все, что хотите. При такой калькуляции за день собирается немало, а за неделю — весьма заметно.

Куда мне девать все это? В магазин. Там работал один еврей — красивый малый, кудрявый, хоть к нам в витрину ставь, как манекен. Он ведь тоже хочет кушать: зарплата — с гулькин нос. Я ему с черного хода заношу сэкономленный материал, он его пускает в продажу, весь доход — пополам. Вот с этих денег я мог жить прилично. До поры до времени. Пока не цапнут за руку: гражданин, пройдемте. Не больно-то разжиреешь на таких хлебах.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 7—9.

Зачем далеко ходить за примером? В нашем же Банном переулке, в соседнем доме, жил бухгалтер. Тихий, вежливый человек. Моих лет. Никогда на здоровье не жаловался. Однажды приходит с работы — работал он на кондитерской фабрике — и падает замертво. Инфаркт миокарда, копыта в сторону.

Как? Почему? Ничем не болел. Прекрасно выглядел.

Оказывается, он, голубчик, каждый божий день выносил с фабрики в портфеле кило шоколада. С этого и кормилась его семья. Его, как бухгалтера, охрана не проверяла. Никто его не заподозрил, никто не поймал. Он умер до того от страха, что это случится. Десять лет ежедневно сердце уходило в пятки. Буйвол свалится, не то что бухгалтер.

Мое сердце, как видите, выдержало. Но я уехал. Зачем? Чтоб иметь честный кусок хлеба. Вы думаете, я его нашел? Глубоко заблуждаетесь.

Везде одно и то же. Повсюду воруют, крутят с налогами, суют взятки инспекторам. Одним словом, тех же щей, да пожиже влей. И в Израиле, и в Нью-Йорке.

Тогда возникает вопрос: чего же я мчался как сумасшедший из Москвы, где все привычно, где говорят на твоем языке и где все свои?

Этот вопрос свербит в башке не только у меня одного. Сотни таких же идиотов, как я, лезут на стенку — что они наделали? У каждого свои причины для расстройства, но подкладка под всем этим одна: несовместимость нашего характера с чужой жизнью.

Вот пара из Ленинграда. Он и она не первой молодости. Им даже повезло. Американская родня ссудила денег, и они купили в рассрочку обувной магазин в Бруклине. Сбылась мечта идиота — сиди, подсчитывай прибыли.

Послушайте, что она рассказывает. У меня память, как магнитофон. Даю дословно:

— Этот идиот — мой муж, когда ехал из России, потащил с собой радиоприемник «Спидола». В Америку «Спидолу» тащить! Как будто здесь нельзя купить по дешевке «Соню». Но он там с ней не расставался, слушал «Голос Америки» по-русски и здесь держит возле уха: тот же «Голос Америки» и также по-русски, потому что английского он не осилит до конца своих дней. Сидит в нашем магазине у кассы и слушает свою «Спидолу», будь она проклята.

Входит покупатель, из черных. Мне это уже не понравилось. Хоть мы — советские люди — воспитаны в интернациональном духе и за этих негров голосовали на митингах протеста, чтоб их не унижали и не притесняли. Но здесь, в Бруклине, когда я вижу черного, мне становится не по себе.

Этот, извините за выражение, покупатель выбирает себе ботинки за тридцать долларов, а платит в кассу пятнадцать.

— Где остальные? — спрашивает мой, извините за выражение, муж, отрываясь от «Спидолы».

— Тебе, грязный еврей, хватит и этого,— улыбается негр. У них очень белые зубы, ослепительная улыбка, скажу я вам.

Мой муж не согласился. На плохом английском. С ленинградским акцентом. Негру это тоже не понравилось. Он взял у моего мужа «Спидолу», которую тот пер из Ленинграда, и этой самой «Спидолой» врезал ему по его же голове. И ушел. С ботинками. За полцены. А мой идиот наклеил на башку пластырь, встряхнул «Спидолу», не сломалась ли о его череп, и снова стал слушать «Голос Америки».

— Я скажу вам по секрету,— продолжала она,— отсюда надо бежать без оглядки. Америка катится в пропасть. На расовой почве. Я это испытала на собственной шкуре.

Когда мы открыли магазин, первую дневную выручку я не доверила мужу, а повезла сама. В сумочке. Сабвеем. Так у них называется метро, будь оно

проклято. После ленинградского — это помойная яма, где нет сквозняка. Мой идиот муж еще дает мне совет: ремешок от сумочки намотай на руку, чтоб не могли вырвать. Если б я его послушала, он бы имел сейчас не жену, а инвалида. Мне бы оторвали вместе с сумочкой и руку. А так негр вырвал только сумочку с выручкой, и выбежал на перрон, и скрылся, пока я на весь вагон обкладывала его русским матом, забыв, что я не на Лиговке, а в Бруклине, и старым эмигрантам мои выражения могли напомнить далекое детство при батюшке-царе.

Вторая пара. Из Киева. Мирные тихие люди. Надоели им вечно пьяные петлюровцы, нашли тихое местечко в Нью-Йорке.

— Боже мой,— стонет она.— Здесь же вечером не выйдешь на улицу. Страх! Все прячутся, запираются, железными ломиками двери закладывают. Каждый дом как в осаде. На улице — пусто. Только автомобили — шмыг, шмыг. Никто на тротуар носу не высунет, будто боятся, что откусят.

А по телевизору каждый вечер — одни трупы. Того зарезали, этого задушили, а старушку еще изнасиловали впридачу.

Мы в Киеве не ложились спать, не погуляв часок перед сном на свежем воздухе! Какой в Киеве воздух! А? Компот! Фруктовый сок! Не то что эта мерзость. У моего мужа давление. Ему нельзя без прогулок. Может умереть. Но и прогулка в этом городе кончается тем же.

Что же мы выбрали? Умирать — так с музыкой!

Каждый вечер мы, два малахольных, гуляем по совершенно безлюдной улице. Мой муж на всякий случай наматывает на руку велосипедную цепь, а я держу на всякий случай большой кухонный нож в рукаве. Так и гуляем, хватаем свежий воздух. Еще несколько таких прогулок — и отдадим концы, как говорили у нас на Подоле киевские хулиганы. Боже мой, если бы я одного из них встретила сейчас, я б его задушила в своих объятиях. Потому что он — кудрявый ангел по сравнению с этой кодлой.

Хотите еще? Этот пример самый точный. Вы сейчас убедитесь. Речь пойдет о таком малом, которому сам Бог велел бежать из Союза без оглядки и для которого Америка — как речка для щуки. Делец, каких свет не видал. Пробу негде ставить. Ворочал миллионами. Купался в деньгах. Дважды сидел. Не уехал бы — сгноили в Сибири.

Он хочет вернуться обратно. Не может здесь жить. Не потому, что с голоду умирает. Он уехал, как говорят блатные, хорошо упакованным: иконки, камушки (так у них бриллианты называются), еще кое-что вывез.

Ему здесь морально тяжело. Я не шучу. Это не из анекдота.

— Понимаешь,— жаловался он мне.— Они не люди. Для них деньги — все, свет застили. У них нет понятия друг, кореш, товарищ. Не знают, с чем это едят. У них весь мир делится на компаньонов и конкурентов. И даже если ты его компаньон, то не развешивай уши, затыкай все отверстия, чтоб не употребили. Я ведь тоже не пальцем деланный, и когда надо — могу взять за глотку. И шкуру спущу — не пожалею. Но это если соперника. А если мы с тобой заодно, стоим локоть к локтю, одно дело затеяли, можешь на меня полагаться, как на брата. Надежен, как скала. Так у нас в России принято. И на этом мы горим тут. На нашем доверии. Потому что если никому не доверять и сидеть на деньгах и дрожать, что отымут, так на хрена мне вообще эти деньги сдались и жизнь такая? Да подавитесь вы ими!

Меня тут пригрел один. Еврей. В Бога верит, ермолку с головы не снимает. Взял к себе в дело компаньоном. Я вложил все, что имел. Доверился человеку. Домой меня приглашал, ужины выставлял. Пил со мной и целовал, как брата. Очень он русских евреев жалел. И наставлял. Не доверять никому, держать ухо востро.

А сам сзади нож приставил к лопаткам. Обчистил, гад, до копейки, пустил голеньким. Пока я ему, как корешу, пузыри пускал. Я его убить хотел. А он не понимает. Бизнес, говорит. Не надо зевать. Да при чем тут зевать? Я ж, говорю, гад, с тобой пил. Вроде приятелей стали. Я ж тебе доверял. Компаньоны мы, а не конкуренты. Нет, отвечает, в этом мире компаньонов. Все — конкуренты. Даже родная жена — не компаньон, свои деньги хранит отдельно.

Поеду домой. Возьмут — отсижу свой срок. Но зато хоть надышусь вволю. Здесь мне воздуху не хватает. Понимаешь? Человечинки не достает.

А теперь я добавлю. От себя. Колю Мухина, моего соседа по Москве, помните? Так Коля напьется свинья-свиньей, лыка не вяжет, на карачках домой добирается. Кого ни встретит, обязательно спросит:

— Ты меня уважаешь?

Коле Мухину даже в этом состоянии нет покоя: вдруг да кто-нибудь его не уважает.

В Америке пьяных не меньше. А вот Колин вопрос никто не задает. А на хрена? Уважение — это не деньги. Плюй мне в харю, мочись на темечко, только плати как следует.

Вот этого наш человек из России никак не понимает. И никогда не поймет. Оттого ему вдруг так тошно становится в этой богатой Америке, что впору выть на луну. Если увидишь ее за небоскребами.

Севернее города Малый Ярославец.
Высота 2400 метров

Жаль, что мы с вами еще до отлета не были знакомы, я бы вам показал картинку с выставки. Примерно за час до того, как мы поднялись в воздух, в Нью-Йоркский аэропорт прибыл самолет из Рима. Битком набитый советскими евреями. Не так давно сам был в их шкуре, таким же рейсом прилетел из Рима в Нью-Йорк. Со своим барахлом под мышкой, измятый, пожеванный после всех мытарств в Израиле и в Италии, и точно с такой же сумасшедшей надеждой на Америку как последнее пристанище для обалдевшего еврея.

Скажи я им, что возвращаюсь в СССР, они бы меня порвали на части. Сочли бы идиотом или советским агентом. Поэтому я даже не подошел, а стоял в сторонке и наблюдал: вдруг увижу знакомое лицо? Таких не оказалось. Публика, как я воспринял на слух, все больше из Одессы и Киева. Очень устали и очень возбуждены. Знаете, кого они мне напомнили? Жертвы кораблекрушения, которым посчастливилось доплыть из последних сил до незнакомого берега. И теперь стоят они, мокрые, продрогшие, сбившись в кучку, и лупят глаза. Счастливы, что добрались до твердой земли. Но какая она, как встретит их — не знают. И поэтому нервничают. Не говорят, а кричат. Еще чуть-чуть — и начнется истерика, забьются в припадке.

Ведь уже проливали они слезы, прощаясь с Россией, седели и старились на глазах, когда с кровью рвали все нити — друзья, родня,— что связывали их с прошлым. И снова плакали, приехав в Израиль, целуя землю в аэропорту Лод и сняв тяжесть странствий с души. Это казалось концом скитаний. Последней станцией. Затем опять бегство. С разбитым сердцем, с оплеванной душой, с пустыми глазами, когда верить уже не хочется ни во что. Лишь бы прибиться куда-нибудь. Где сытно и уютно и можно обо всем позабыть.

Они стояли, сбившись в кучу, под сводами прекрасного аэропорта имени Кеннеди, нервно чавкали жевательной резинкой, что в Америке уже вышло из моды, и впереди у них маячил предел мечтаний — американский паспорт. Который выдадут через пять лет, не раньше. И еще при условии безупречного поведения. И при многих других условиях. Которым надо соответствовать. Иначе: вот — Бог, а вот — порог. Просим мотать отсюда к чертовой бабушке.

Я даже знал, какая мысль придет им в голову — со мной ведь было то же самое,— когда их посадят в автобус и повезут в Нью-Йорк и Америка встретит их не живыми людьми, а стадами автомобилей на дорогах и бесчисленными кладбищами по сторонам. Еврейскими, католическими, протестантскими. Тысячами надгробных камней. И под каждым камнем будет лежать счастливый обладатель чуда из чудес — американского паспорта, которого нет у них, едущих в автобусе. И неизвестно, будет ли. Что случится через пять лет? Бог знает. Дотянут ли вообще до этого срока? Как я, например.

Сколько их, получив последний удар по лбу, взвоет, плюнет на все и поплетется в Вашингтон на Шестнадцатую авеню.

Нет, нет, Шестнадцатая авеню в Вашингтоне не место для самоубийц, и там нет бюро общественного призрения. Не то что Бауэри-стрит в Нью-Йорке.

Шестнадцатая авеню — самый респектабельный район Вашингтона — весьма паршивого городишки, скажу я вам откровенно. Рукой подать до Белого дома. Если повезет — можно президента живьем увидеть. Пока не взяли его на мушку.

На Шестнадцатой авеню в Вашингтоне стоит родное советское посольство. Воистину последняя станция для очумевших евреев, некогда бывших советскими.

Сейчас вы немного посмеетесь вместе со мной. Хотя, откровенно говоря, я уж не знаю, смешно ли это. Вам судить.

Перед советским посольством стоят не один, не двое, а целых четверо американских полисменов. С широкими задами и спинами, как у битюгов. С увесистыми дубинками в здоровенных лапах. Такой если врежет по черепу — осколков не соберешь.

Они охраняют советское посольство от американских евреев. Сами знаете, что тут иногда творится. Буря! Ураган! Американские евреи затопляют всю авеню. Плакаты, крики в мегафоны, тысячные вопли: отпусти народ мой!

Имеется в виду та часть еврейского народа, что обитает в СССР и которой американские братья пробивают дорогу в Израиль. Не в Америку, а в Израиль.

Сами американцы туда не едут. Чего они там не видали? А вот русским евреям место там.

Поэтому: отпусти народ мой!

В такие дни не четверо, а сотни полисменов отжимают бушующую толпу евреев от посольства, откуда носа не решается высунуть хоть кто-либо.

Но даже в будни, когда нет демонстраций, дежурят не меньше четырех полисменов. Потому что напротив, через дорогу, каждый божий день с утра до ночи, меняясь поочередно, тоже дежурят человек десять-пятнадцать американских евреев. Из молодых, студенты, видать. Чаще в религиозных ермолках. Взявшись в кружок, танцуют на тротуаре и время от времени дружно кричат по-русски с американским акцентом:

— Фараону! Фараону говорю: отпусти народ мой! — Есть у евреев такая песня.

И так каждый день, с утра до ночи. Прохожие привыкли к этому, как к бою городских часов. И полицейские. И посольские тоже.

Это на одной стороне Шестнадцатой авеню. На другой же, через дорогу, у фасада посольства, за спинами полисменов можно тоже увидеть евреев. Не американских, а бывших советских. Тех, за кого так надрываются американские на митингах и демонстрациях.

Эти не вопят: отпусти народ мой! Потому что когда-то это кричалось ради них, и их отпустили. Им сейчас впору тихо скулить, пробираясь за спинами полисменов в советское посольство:

— Впусти народ мой!..

Под вопли охрипших американцев с противоположного тротуара: отпусти народ мой! — виновники всего этого шума на брюхе вползают в посольство проситься назад. В Россию. Домой. К маме. К папе.

Я не только наблюдал это со стороны. Как вы сами догадываетесь, я был одним из тех, кто с виноватым видом скребся в двери советского посольства. За широкими спинами полисменов. Под аккомпанемент уже охрипших на той стороне улицы в своей бесконечной пляске борцов за советских евреев:

— Отпусти народ мой!

Меня впустили в посольство. Пришел я не один, а с приятелем, уже не первый раз сюда ходившим. У него все было на мази: документы отправили в Москву, ждал окончательного решения оттуда. Он повел меня, как новичка, чтоб показать, что это не так страшно, а заодно прозондировать почву — как движутся его дела.

Должен вам сказать, как только я очутился внутри, все мои страхи и опасения как рукой сняло. К нам вышел работник посольства, то ли консул, то ли вице-консул — не помню, улыбнулся нам так по-свойски и сказал:

— Заходите, дорогие товарищи. Будьте как дома.

Представляете? Это нам, которые по всем статьям советского закона изменники Родины, отщепенцы, предатели, лакеи сионизма и империализма, такие слова: дорогие товарищи.

С ума сойти! Да еще: будьте как дома.

Мне даже показалось, что я ослышался. А он, этот малый из посольства, рубаха-парень, истинно русская душа, усадил нас в мягкие кресла, вызвал девушку, тоже русскую, с таким милым, немного монгольским личиком, и говорит:

— Принимай гостей, Тамара. Кофе нам, пожалуйста. И торт «Сюрприз».— И нам так по-хорошему, по-свойски подмигнул: — Тортик свеженький. Вчера прилетел из Москвы.

Нет, положительно можно было сойти с ума. Для нас тут торт «Сюрприз». Только что из Москвы.

Я этот вафельный торт с шоколадом, который, кроме как в СССР, нигде не выпекают, в свое время не очень жаловал. Суховат. Приторен. Всегда можно найти что-нибудь получше. Например, торт «Пражский» из ресторана «Прага» на Арбате.

Но здесь, в Вашингтоне, в фойе посольства, под тремя портретами советских вождей, которые строго, но без злости, а скорее по-отечески, смотрели на нас, своих двух бывших подданных еврейского происхождения, наломавших кучу дров и теперь как блудные сыны приползших к родимому порогу, этот торт «Сюрприз» показался мне вершиной кондитерского искусства и таял во рту, как сливочный крем.

А Тамара эта — Боже мой, сколько приятнейших воспоминаний связано у меня с этим именем — смотрела на нас так ласково, как младшая сестра.

— Каждый имеет право на ошибку,— понимающе сказал нам этот парень из посольства, и у меня запрыгало сердце. Такого в СССР не говорят. По крайней мере, раньше не говорили. В тюрьму отправляли не только за ошибку, но и без всякой твоей ошибки. Так, для профилактики. Бей своих, чтоб чужие боялись.

Значит, многое изменилось в России, пока я тут гулял по заграницам. Либерализм.

Мой приятель, а ему палец в рот не клади, жутко хитрый и ловкий малый, стал задавать посольскому вопросы специально ради меня, чтобы я выслушал ответы и не думал о нем, что зря трепался.

Вопрос первый:

— Скажите, пожалуйста, товарищ начальник, что нужно сделать человеку, потерявшему советское гражданство, чтоб восстановить его и вернуться домой?

Ответ:

— Написать заявление с изложением мотивов. В четырех экземплярах. И заполнить четыре анкеты. Кроме того, желательно иметь формальный вызов от родственников, живущих в СССР, для воссоединения семьи.

Тут я чуть не заржал. Комедия! Водевиль!

Когда мы просились из СССР в Израиль, от нас тоже требовали вызов от из-

раильских родственников на предмет воссоединения семьи. У большинства из нас никакой родни за границей сроду не было. Тогда в Тель-Авиве стали подыскивать каждому желающему тетку или двоюродного брата, липовых, конечно, и высылали от их имени вызов для воссоединения. И люди бросали в Москве отца и мать, а порой и детей и мчались в Тель-Авив, чтоб соединиться с двоюродным дядей. Все понимали, что это липа, и все делали вид, что принимают всерьез. Шла игра. С обеих сторон. А мы, конечно, были пешками на этой доске.

Теперь игра продолжалась, но уже наоборот. Нужен вызов из России.

Мой приятель спрашивает:

— А если родственников там не осталось?

— Пусть соседи бывшие подпишут,— рассмеялся посольский парень, и с ним вместе рассмеялись и мы. Взрослые люди, и притом свои. Нам ли не понимать: раз надо, так надо. Просят — сделай. Не нашего ума дело.

Вопрос второй:

— Как будет с квартирой?

Ответ:

— Внесите здесь доллары и получите в Москве кооперативную квартиру в домах первого класса «Внешпосылторг», приобретаемую исключительно на иностранную валюту. Стоимость одного квадратного метра жилой площади — 90 долларов. Коридоры, кухня, санузел — бесплатно. Таким образом, трехкомнатная квартира обойдется вам около 5 тысяч долларов. На иностранную валюту можете заказать себе также отечественный автомобиль «Москвич» или «Жигули». В экспортном исполнении.

— Это — малолитражные,— сказал мой приятель и хитро прищурился.— А нельзя ли помощнее и дороже? Например, «Волгу»? Или «Чайку»?

— Вам нельзя,— ответил посольский.— Слишком жирно будет.

И рассмеялся.

Славный оказался парень, этот посольский. И совсем не дуб. На дипломатическую службу нынче с большим отбором посылают. Одного партийного билета мало. Надо еще в придачу кое-что в голове иметь.

Мой приятель дурачком прикинулся:

— А если у меня деньги останутся? Я тут день и ночь работал на эксплуататоров, накопил маленько. (Уж я-то знаю, откуда эти доллары. За иконы. Он их штук тридцать вывез тайком. Но я молчу. Мое дело — сторона.) Что с ними делать?

— Будто и не знаете? — сделал ему рыбий глаз посольский малый.— Обменяете тут за углом, в отделении советского банка, ваши трудовые доллары на сертификаты. А в Москве на эти сертификаты хочешь — зернистую икру покупай и заграничное барахло в валютном магазине «Березка», хочешь — загоняй сертификаты на черном рынке. Один за восемь рубликов. По такому курсу они, кажется, нынче?

Я влюбился в этого парня. Ну, свой в доску! Какие церемонии между своими людьми? Рубит правду-матку. Вещи своими именами называет. А ведь дипломат. Вот время наступило!

Тут уж и я не утерпел, задал вопрос:

— А скажите, пожалуйста, дорогой товарищ, сколько нам ждать отправки домой? Я знаю, люди полгода назад сдали документы. И никаких результатов.

Он стал серьезным, даже галстук поправил.

— А вы думаете, простое дело оформить въезд на Родину, восстановить советское подданство? Не каждого наша страна принимает обратно. Нужна серьезная проверочка. И кому надо, те этим делом занимаются. Важно, чтоб документы были отправлены в Москву. И запастись терпением.

Тут у меня молния в мозгу сверкнула. Они в наших личных делах там будут копаться. Вот когда свое слово скажет проклятая характеристика с места работы, которую каждый уезжающий еврей, харкая кровью, выбивал у своего начальства.

Думали, ненужная бумажка? Она, голубушка, лежит, подшитая к делу, кушать не просит и дожидается своего часа. Теперь-то ее извлекут на свет божий и почитают вдумчиво. А ну, какая характеристика у гражданина Рубинчика Аркадия Соломоновича, за чечевичную похлебку предавшего родину и отбывшего в государство Израиль к своим братьям-сионистам?

У меня холодный пот выступил на лбу.

Эта ничтожная бумажка снова будет решать мою судьбу. Я же читал ее. Нужно вспомнить, что там написано. Капитолина Андреевна, мой ангел-хранитель из партбюро, ничего плохого обо мне не писала. Даже наоборот. Отметила положительные стороны. Не разобравшись, как следует, для чего эта характеристика составляется. Ой, Капа! Голубушка! Ты мне вторично оказала неоценимую услугу.

Я не забыл, что ты вписала туда своей недрогнувшей партийной рукой. По известному трафарету, который сейчас для меня как сладкая музыка.

Гр-н Рубинчик Аркадий Соломонович работал в тресте таком-то с такого-то по такой-то год. За высокие показатели в социалистическом соревновании неоднократно получал поощрения. Взысканий не имеет. Делу Коммунистической партии предан. Печать. И подпись треугольника: партком, профком, администрация.

Урра! Капа, Капитолина! Большего подарка ты мне сделать не могла! Словно знала, провидица, что я обратно запрошусь. Ну, уж я в долгу не останусь. Берегись, диван! Гремите, пружины! Принимай в объятия, заступница моя!

Кстати, должен вам сказать, я ни на минуту не сомневаюсь, что именно эта характеристика решила мою судьбу. Из сотен евреев, подавших заявление в посольство, я одним из первых лечу в Москву. С чего бы это? То-то.

Но вернемся назад.

Я летел из посольства на Шестнадцатой авеню как на крыльях. Порхнул мимо полисменов. Насмешливо помахал крылышками американским евреям, напрасно дерущим глотку за нас на другой стороне этой самой авеню. Там как раз происходила смена караула. Охрипшие и безголосые уступали места на тротуаре свежей партии, готовой не жалеть голосовых связок за своих страждущих русских братьев. Сцепившись в кружок, новая смена бодро заплясала и дружно грянула:

— Отпусти народ мой!

Я заржал, как в цирке. Мой приятель тоже. И мы запрыгали, как дети, по Шестнадцатой авеню, где был припаркован его «Шевроле». А потом, покачиваясь на мягком сиденье и рассеянно глядя на мелькающие то Белый дом, то Капитолий, то Пентагон, я, ухватившись за одну фразу, оброненную посольским парнем, стал по свойственной мне фантазии распутывать клубок дальше. Меня на мякине не проведешь! Я ух какой стреляный воробей!

Хотите послушать, какую картину я тогда нарисовал в голове? Потом сопоставите ее с реальностью и поймете, что моя профессия — парикмахер — это ошибка природы. Мне бы не гнуться над своим парикмахерским креслом, а сидеть, развалясь, в министерском кабинете и принимать представителей иностранных держав.

Слушайте, слушайте. Уже скоро Москва, и мы с вами расстанемся, разойдемся в разные стороны, и ваши уши получат заслуженный отдых. А пока, если вы не против, я вас еще немножечко потерзаю.

Комбинация номер один. За эту идею меня можно представить к Ленинской премии по разделу «Экономика».

За комбинацию номер два — вторую Ленинскую премию. На сей раз по разделу «Внешняя политика вместе с внутренней».

Начнем с первой.

Живет, скажем, в Москве такой удалец, как я. Пятая графа — на экспорт: Вена — Тель-Авив и далее — везде. Всю жизнь мается в крохотной комнатушке и улучшить свои жилищные условия, записавшись в очередь при райисполкоме, он сможет только на Востряковском кладбище. Денег лишних — ни копейки,

следовательно, на покупку кооперативной квартиры надежды никакой. Дорога одна — в петлю.

Но есть и другая, мерцающая, как Млечный путь, в ночном небе: в ОВИР. Этот еврей загорается страстью к Сиону, подает заявление в ОВИР, зная наш опыт, ничего близко к сердцу не принимает и ждет себе, поплевывая в потолок. С работы выгнали — не беда. Заграничные евреи посылками завалят. Даже и деньжата в иностранной валюте перепасть могут. И вот виза в зубах. И бесплатно. Потому что пару тысяч рублей в пересчете на доллары за него принесло в ОВИР на блюдечке дорогое и любимое голландское посольство, представляющее в Москве интересы государства Израиль.

Москва — Вена. Вена — Тель-Авив. За счет международного еврейства. В Израиле получил квартиру как репатриант за треть ее настоящей стоимости, и даже эту треть тебе дали в долг за счет того же еврейства. Затем ты эту квартиру продаешь на свободном рынке втрое дороже, и уже не мировому еврейству, а конкретным израильтянам. Возвращаешь долг, как приличный человек, и кладешь чистыми в карман двадцать тысяч долларов. С этими деньгами летишь в Рим, живешь в Италии и учишь английский язык. За счет мирового еврейства. За их же счет прилетаешь в Америку со всем своим багажом. И... прямым ходом в Вашингтон на Шестнадцатую авеню. Мимо американцев, галдящих: отпусти народ мой! — к тому чудному малому из посольства, что угощает тортом «Сюрприз». Так, мол, и так, подыхаю от тоски по родине, на личном опыте убедился в преимуществах социализма над капитализмом, хочу отдать остаток сил делу строительства коммунистического общества. Получаешь братский поцелуй в темечко, четыре анкеты в зубы. И вот уже ты летишь в Москву. Входишь в свою собственную роскошную квартиру (пять тысяч долларов), садишься в сверкающий никелем автомобиль, отделанный по высшему классу качества — на экспорт (две тысячи долларов) и на оставшиеся тринадцать тысяч можешь пару лет бить баклуши, жрать исключительно черную икру вперемешку с осетриной и запивать виски «Белая лошадь» из валютного магазина «Березка».

Можно обернуться за год-полтора, и из бездомного бедняка, как в сказке, превратиться во владельца квартиры и автомобиля, жрать самое вкусное, советским людям недоступное, наряжаться во все заграничное, как иностранный турист, и при этом погулять за чужой счет по всему миру. Вена, Тель-Авив, Рим или Брюссель, Нью-Йорк, Вашингтон.

Ну как? Неплохая идея? Учтите, абсолютно реальная. Волки сыты и овцы целы. И еще кое-что в придачу. Этот самый еврей, советский гражданин, отхватывает приз, как в беспроигрышной лотерее. Таким образом, повышается уровень жизни в стране. Советская власть получает, не затратив ни гроша, двадцать тысяч чистенькими в иностранной валюте. А если пустить тысячи евреев по этому маршруту? Только успевай умножать.

Заслуживаю я быть представленным к Ленинской премии по разделу «Экономика, финансы»? Возражений нет? Значит, принято единогласно.

А теперь переходим к другой комбинации. Тут вы услышите кое-что поинтересней. Не только Ленинскую премию не пожалеете за такое дело, но еще и орден Ленина, как минимум, приколете мне на грудь. Потому что речь пойдет о чести советского государства, о его престиже. Я вам, как своему человеку, расскажу план крупнейших операций, одной из самых блестящих политических побед Советского Союза сразу на двух фронтах: на внешнем и на внутреннем.

Не я это все придумал. Это сделали умные люди в Москве. Я только разгадал весь план, как говорят ученые, вычислил. Потому что я не лыком шит и не пальцем делан, и кое-что от царя Соломона-мудрого перепало мне по наследству. Иначе зачем бы в моем советском паспорте гордо красовалось в пятой графе клеймо: еврей.

Этот посольский малый, что тортом «Сюрприз» угощал, провожая нас до дверей и стараясь подбодрить, обронил как бы невзначай вот какую фразу:

— Поедете домой. Главное, чтоб все ваши документы лежали в Москве до того, как в Америку приедет с официальным визитом глава нашего государства.

Ну, как вам понравилась эта фразочка? Какой-нибудь смысл вы в ней уловили? Не догадались? Мой приятель, с которым я был тогда в посольстве, тоже ушами прохлопал и пропустил мимо ушей такой важный намек.

А меня сразу обожгло. В голове заработала электронно-вычислительная машина, и я получил результат, от которого чуть не стал заикаться. Я увидел гениальный ход.

Значит, так. На Шестнадцатой авеню в Вашингтоне советское посольство с тортом «Сюрприз» и улыбочками принимает своих беглых евреев, пожелавших вернуться в объятия фактической, а не исторической родины. Документы с просьбами идут в Москву, там только ручки потирают, складывают в стопочки, судят-рядят, кого пустить, а кому — от ворот поворот. Папки пухнут, толстеют. Несколько сот семей уже получили от начальства «добро», но их не извещают. Сидите, томитесь в Америке. Придет время — позовем. Всех вместе. Скопом.

Все — до определенного часа. Когда пробьет колокол. А когда же он пробьет, колокол этот? Когда в Америку собственной персоной с официальным визитом под пушечный салют пожалует сам вождь советского народа. Можете себе представить, какую встречу ему приготовят американские евреи? Вопли! Стоны! Плакаты! Тысячные толпы гневных демонстрантов.

— Фараон! Отпусти народ мой! За свободный выезд евреев из СССР! Откройте темницы! Дайте нам обнять наших страждущих братьев! Кровопийцы!

Все антикоммунисты млеют от удовольствия. Получил, мол, советский лидер, что заслужил. Так его, голубчика, ату его, болезного.

Ай, да евреи! Ай, да молодцы! Показали ему кузькину мать! Заклеймили! Пригвоздили к столбу!

Газеты улюлюкают, телевидение лопается от злорадства. Полный провал Советского Союза на внешнеполитической арене. Советскому лидеру впору тайком бежать домой, запереться в Кремле и нос не высовывать.

И вот тогда-то и срабатывает торт «Сюрприз», который с хрустом поедали в посольстве евреи. Тот самый малый, что угощал нас, издает молодецкий свист, скликает (по телефону, конечно, но и на телеграмму можно раскошелиться) всех, чьи документы получили в Москве положительное решение. С детьми, в полном составе, не менее тысячи евреев прибывают в Вашингтон к указанному сроку и в указанное место.

Занавес поднят, спектакль начинается.

На глазах у изумленной Америки, и не только Америки, но и всего мира (зачем же тогда телевидение и спутники в космосе?) на площади перед резиденцией, где должен по всем прогнозам сгорать от стыда советский лидер, собирается большая толпа бывших советских евреев и по-русски хором поднимает крик.

Тогда на крылечко резиденции выходит в сопровождении свиты сам высокий гость. Толпа евреев бухается на колени и, как в русских сказках, в тысячу глоток вопит:

— Батюшка! Отец родной! Не вели казнить, дозволь слово вымолвить!

И на глазах у всего человечества (телевидение крутит в сотни глаз) вождь советских народов, самый большой гуманист на земле, гневно вскидывает соболиную бровь и вопрошает с отеческой тоской:

— Кто вас научил стоять на коленях? Вы же были советскими людьми! Где ваша былая гордость? Вот что делает проклятый капитал с человеком, вот как ломает его душу и гнет в бараний рог. Встаньте с колен! Выше головы! Советская Родина великодушна, она не бросит в беде даже блудных сынов своих!

— Домой! Домой! Забери нас! Отец родной! — в тысячу ручьев заливается толпа и тянет руки к крылечку.

Весь мир замер в шоке.

Поднял руки над головой советский лидер, призвал к вниманию и молвил:

— Нет счастья на капиталистической чужбине советскому человеку. Пустили мы вас в Израиль, поддавшись шантажу сионистов и империалистов. А теперь вы горько плачете. Пусть видит весь мир, на чьей стороне правда, пусть воочию убедится в преимуществах социализма над загнивающим капитализмом. Пусть захлебнутся в бессильной злобе провокаторы и торговцы живым товаром, заманивающие сладкими посулами некоторых легковерных наших сограждан. Эта толпа, рвущаяся назад, в отчий дом, лучший ответ на провокации. От имени советского народа я отворяю перед вами ворота Родины. Мы пришлем за вами специальные авиалайнеры, а вот этих, с детишками, я беру в свой личный самолет. А ну дайте мне этого ребенка! Это же наше советское дитя! Не плачь! Утри слезки. Домой поедешь, маленький. Тебя как зовут? Шмулик? Абраша? Ах, Саша! Наше, русское имя... Дайте мне платок... у меня слезы... сердце разрывается...

Надо ли говорить, какую оплеуху получит весь мир! Как все евреи во всех странах наберут полный рот воды и заткнутся! Как воспрянет духом международный коммунизм!

Небывалая победа над врагом внешним. Остается враг внутренний — свой собственный народ. Для него разыгрывается следующий акт этой комедии.

Представьте такое зрелище. В московском аэропорту Шереметьево один за другим садятся самолеты, полные евреев-возвращенцев. Сотни людей с детьми на руках, с бабушками под мышкой валят по трапам, кидаются на заплеванный бетон летного поля и целуют его взасос.

А к аэропорту колоннами пригнали трудящихся Москвы. С заводов и фабрик. Десятки тысяч. Духовые оркестры надрывают душу маршем «Прощание славянки». Рыдают евреи, рыдают русские. Какая-нибудь партийная дама, вроде нашей Капитолины Андреевны, выхватит из толпы пассажиров своего бывшего подопечного, на глазах у всего честного народа и для телевидения прижмет его к своей могучей груди, как Родина-мать на плакатах. И тут уж заголосит вся Русь, и слезы затуманят экраны телевизоров.

Каков же результат? Убийственный. Всякому, кто нос воротит, недоволен советским строем, косится на Запад,— урок на всю жизнь. Уж если евреи назад в Россию бегут, а у них такая мировая поддержка, по всем странам свой брат-еврей, то куда уж нам, с нашим рылом соваться. Нам-то уж точно там, на чужбине, пропасть ни за грош. Так что сидите, не рыпайтесь, держитесь за Россию-матушку и Бога молите за Советскую власть.

Лучшей пропаганды не придумаешь. Скоро, очень скоро вы увидите, как это будет сделано. И тогда вспомните Аркадия Рубинчика.

Что такое? Уже Москва? Боже! Как быстро.

Не курить! Привязать ремни!

С удовольствием! Дайте-ка мой ремень. Ой, я нечаянно к вам в карман рукой попал. Извините. Что это? Микрофон? У вас в кармане? И провод тянется... Не понимаю. Зачем под креслом магнитофон? И кассеты вертятся?

Вы что? Всю дорогу записывали? Все, что я говорил? Зачем? Погодите... минуточку... а что я говорил? Ей-Богу, я не помню, что я говорил.

Так-так, уважаемый. Наконец, вспомнил, где я вас видел. Вы же старый спец по магнитофонам. Когда меня по рекомендации нашего парторга Капитолины Андреевны пытались обучить английскому языку, чтоб подслушивать разговоры иностранных клиентов — это были вы... тот самый в штатском... из большого дома на Лубянке, где грозились показать меня специалистам, как феномен. Ну, конечно, вы! Та же морда!

Не троньте меня! Отпустите мои руки! Зачем вы так стягиваете ремни? Мне больно! Я не хочу сидеть! Я хочу стоять!

Остановите самолет! Не давайте посадки!

Не хочу в Москву! Боже мой! Я ведь все забыл. Пока я болтался за границей, потерял иммунитет, и у меня теперь недержание речи. Я разучился держать язык за зубами. Я приучился болтать все, что вздумается. Теперь мне в Москве — крышка.

Не хочу в лагерь! Не хочу в тюрьму! Никуда не хочу!

Ни вперед, ни назад! Не надо садиться на землю. Для меня там места нет.

Ну, сделайте мне одолжение —
мне, Аркадию Соломоновичу Рубинчику,
инвалиду Отечественной войны,
парикмахеру первого класса,
бывшему гражданину СССР,
бывшему гражданину Израиля,
бывшему обладателю американской грин-карты, а это почти что паспорт,—
я никому ничего плохого не сделал,
я только хотел жить, как человек, а вышло совсем по-другому,
я очень устал,
сделайте мне одолжение:
остановите самолет — я слезу!

От автора

Считаю своим общественным долгом предупредить читателей: не принимайте на веру все, что наболтал в самолете Аркадий Рубинчик. Во избежание всяческих недоразумений.

А то один нью-йоркский парикмахер (недавний иммигрант из СССР) ухитрился ознакомиться с этой книгой еще в рукописи и все принял за чистую монету. Он тоже небольшого росточка, как Аркадий Рубинчик. Так же недолго побыл в Израиле. Да и по мелочам обнаружил много совпадений биографического характера.

И решил парикмахер, что Аркадий Рубинчик с него списан. За исключением финала. Чтобы достичь полного сходства с литературным героем, а может, и по каким-либо иным соображениям, он направился в Вашингтон, на Шестнадцатую авеню, добился приема у советского консула, выложил ему наизусть весь текст Аркадия Рубинчика и был крайне поражен, что ответы консула не совпали с прочитанным в книге.

Он вернулся в Нью-Йорк контуженным: без всякого альпинистского снаряжения вскарабкался по карнизу на жуткую высоту небоскреба и стал оттуда плевать на весь Божий свет.

Полицейские сняли его с помощью последних достижений американской техники и водворили в госпиталь имени Рузвельта,где бедняга и поныне пребывает на средства мирового еврейства.

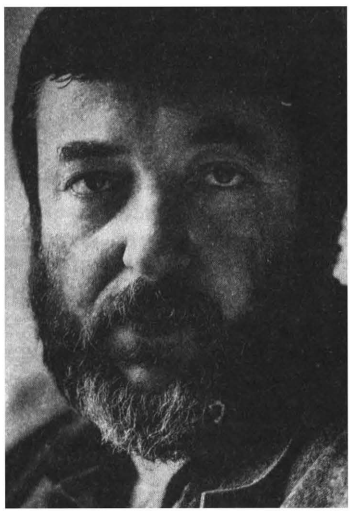
Поэтому еще раз предупреждаю: ни в коем случае не ищите в персонажах книги личные приметы и приметы своих знакомых. Книга — плод чистейшей фантазии автора. А с фантазии какой спрос?!

Э. С.

Иерусалим, 1975

П. Лунгин

Такси-блюз



По сценарию «Такси-блюз» снимается советско-французский фильм.

Какая связь между причудливой на первый взгляд историей взаимоотношений советского таксиста с нашим же саксофонистом и французами? И почему вместе с «Ленфильмом» в производстве фильма с советской стороны принимает участие АСК — общественная организация, созданная для развития культурных контактов между советскими и американскими кинематографистами?

На эти вопросы, могущие возникнуть по прочтении сценария, частично отвечает он сам — есть в нем качества, которые привлекают независимо от национальных и ведомственных интересов.

И все же?.. Не берясь отвечать за французов, объясню участие в этой работе Американо-советской инициативы. А точнее — совместного предприятия, которое эта общественная организация создала.

Поддержание на достойном уровне международных связей с такой могущественной и богатой страной, как США, нуждается в надежных и достаточно щедрых источниках финансирования.

Меценатов в нашей стране последние семьдесят лет, как известно, нет, общественный же спонсор — Союз кинематографистов СССР, стоящий у истоков создания АСКа, с некоторых пор ограничил свою благотворительную деятельность — в связи с ростом собственных расходов. Возникшая как следствие угроза зависимого и скудного существования толкнула нас на путь самофинансирования. Благо, государство наше, одумавшееся, наконец, перестало бороться с таким способом хозяйствования и с некоторых пор даже придало ему статус одного из основополагающих принципов социалистической экономики.

Преодолев настороженное недопонимание аппарата и секретариата Союза кинематографистов СССР и убедив в общем-то толковых, но традиционно мыслящих людей в том, что общественная организация вправе и в силах зарабатывать не только рубли, но и твердую валюту, мы пробились и через рефлекторное сопротивление Минфина и создали совместное предприятие весьма широкого профиля деятельности: от кинопроизводства до туризма и посреднической деятельности. В результате уже сейчас, через несколько месяцев после регистрации у совместного предприятия АСКа имеется прибыль в сотни тысяч долларов. Значительными (шестизначными) цифрами выражаются заработки нашего совместного предприятия и в рублях.

И большая часть заработанного тратится на проведение кинофестивалей в США и СССР, организацию профессиональных встреч, семинаров, школ, издание периодики и книг и многое другое, способствующее тому, чтобы две великие кинематографии лучше узнали друг друга (а если честно, то прежде всего, чтобы они узнали нас и наши фильмы).

Американо-советская киноинициатива — двусторонняя общественная организация. Но совместное предприятие АСКа — коммерческая организация, открытая для всех стран, ориентированная и на внутренний рынок. Этим-то и объясняется наше участие в разработке и реализации советско-французского проекта. Причем главной побудительной причиной явилось высокое качество сценария.

Павлу Лунгину удалось сочинить историю, сочетающую в себе увлекательный сюжет с достоверностью персонажей, быта, отношений. И в результате как всякое серьезное (хоть и вызывающее улыбку при чтении) произведение сценарий «Такси-блюз», повествуя о частном конфликте между двумя советскими гражданами, вобрал в себя энергию гораздо более широких общественно-социальных напряжений и противостояний.

Думаю, лет через двадцать по этому скромному по масштабу событий сценарию (и еще больше по фильму, судя по уже отснятому материалу) можно будет лучше и точнее почувствовать и понять какие-то существенные свойства нашей сегодняшней жизни, чем прочитав или посмотрев десятки «глобалок», претендующих на всестороннее отражение нашего бытия.

Р. Ибрагимбеков

Компания была подгулявшая — трое мужиков, музыкантов, и с ними две мочалки. Блондинка и мышка в очках.

— Вот тут останови,— попросил усатый, сидевший впереди.— Я быстро.

— Опять? Мне в парк пора,— покачал головой Шлыков.

— Договорились же — два счетчика! — усатый побежал к дому.

— Ого, Леша, как зайчик поскакал, еще напозволяется там,— сказал один из музыкантов, но другой, лысоватый, с баками успокоил:

— Завтра худсовет, он же не враг себе.

— Это вопрос спорный...

— Вот этого я не люблю! Уберите руки! — потребовала блондинка.

— А это не мои!

— А чьи?

— Откуда я знаю? Мои — вот они ручонки...

— В Таллинне — класс, все кабаки до четырех,— вздохнула вторая.— И по квартирам не возят...

— Ребята, завал! — выскочил из подъезда усатый с полными руками свертков и пакетов.— На сорок дней попали, дед у них дуба дал. Люди золотые — вот, сухим пайком... Но с кайфом — глухо. Самим не хватает.

Шлыков молчал, а счетчик все щелкал. Один пакет порвался, и по асфальту покатились апельсины, мышка стала их собирать.

— Слушай, шеф, спасай,— зашептал вдруг усатый.— Пару бутылькoв, а? С горючим, видишь, накладка получилась!

— Не держу! — отрубил Шлыков.

— Ну, ты крутой! — засмеялся музыкант.— Что, я на мента похож? Менты с такими рожами не ходят...

— По-русски не понимаешь? Нет у меня.

— Лещ, по-моему, уже достаточно,— дернул его за рукав лысоватый.

— Шеф, не ломай праздник,— снова зашептал усатый.— Цена ночная, по четвертаку, я в курсе.

— Покажи деньги,— велел Шлыков.

— Вот,— музыкант вытащил из кармана мятую пачку денег.— И двойной счетчик, не забывай. Фирма платит.

Такси затормозило у вокзала.

— Слушай внимательно,— Шлыков вытащил записную книжку.— Идешь вниз, в автоматическую камеру хранения. Секция «Д», номер 615. Код — И 1953.

— Штирлиц! — снова засмеялся музыкант.— А 53 — это год рождения? Поздравляю, шеф, одногодки мы с тобой.

Музыкант набрал код, вытащил из железного ящика аккуратно перевязанную коробку из-под обуви. Потряс — там перекатывались бутылки.

Размахивая коробкой, музыкант подбежал к такси, уселся рядом со Шлыковым.

— Во флоте служил? — он нетерпеливо рвал веревку.— Ты бы еще гвоздями для надежности...

Шлыков молча отобрал у него коробку, развязал узел, вытащил две бутылки. Веревку аккуратно смотал, положил в коробку и засунул под сиденье.

— Экономика должна быть экономной! — заржал усатый.— Завтра снова зарядишь, да? — он скрутил винтовую пробку.— Кто из горла будет?

Желающих не нашлось. Усатый прихлебнул сам.

— Что такое алкоголь? — рассуждал он.— Реакция человека на подавление общества. Шаг к свободе. Даже чукчи жрут мухоморы, чтобы на минутку расслабиться. Древние ацтеки тоже хавали какие-то подозрительные грибки. Китайцы вообще курят опиум...

— Куда ехать? — с ненавистью спросил Шлыков.

— Какая разница, едем — следовательно, существуем! Где моя книга? Вот тут лежала... Вот она! Тридцать лет моей бездарной жизни! — он потряс толстым блокнотом и стал листать страницы, испещренные телефонами и адресами.

— Сколько мы ездить будем? — спросила очкастая. — Когда тусовка-то начнется?

— Все будет! — сказал усатый.— И тусовка, и видео... Мастерская в два этажа, скульпторы, золотые ребята!.. Есть! Верхняя Масловка, восемь! Вперед! Импровизация так импровизация! Такси-блюз, посвящается Чарли Паркеру!..— и, поднеся руки к губам, начал выдувать мелодию.

Шлыков опять отключился. Краем уха он слышал, как они рассказывали анекдоты, смеялись: усатый все время оборачивался и тыкал его в бок длинным черным футляром.

И снова машина стояла во дворе, снова ждали усатого.

— Второй час, пойду маме позвоню,— мышка пошла искать автомат.

Вернулся усатый, сел в машину, помолчал.

— Ну и черт с ними! — сказал, наконец.— Видео они купили... Давай в Чертаново! Праздник продолжается!

— А эта где, как ее, Катя? Валя? — заволновался лысый.

— Она не придет,— успокоила его вторая.— У нее тут родня живет.

— Ну все! — решительно сказал лысый.— Я нагулялся, можно и домой!

Он хлопнул дверцей и растворился в темноте.

— Да пошел ты! — вслед ему крикнул усатый и снова скомандовал Шлыкову: — Поехали!..

Они проехали центр, миновали «Ударник». За спиной Шлыкова началась возня, блондинка сердито шептала:

— Ну, не на-адо... Ну, пожалуйста...

Потом они затихли, и музыкант попросил:

— Нам где-нибудь у Даниловки...

— Ты что?! — возмутился усатый.— Знаешь, куда мы едем? Капитан дальнего плавания, вот такой мужик! Ящик коньяка под кроватью!..

— В другой раз, Леша... Мы же уже старенькие, нам спать пора, правда, Ирочка?

— Да пошли вы все!..— Усатый расстроился и замолчал.

Они высадили музыканта с девицей и поехали дальше.

— Молчишь? — повернулся к Шлыкову усатый.— Правильно!.. Молодец! Молчаливые люди с честными глазами — вы наша надежда, вы не подведете... К чему слова — за тебя счетчик говорит.

Шлыков врубил приемник — пела Людмила Зыкина.

— ...«Течет река Волга...»— подпел ей усатый.— Тебя как зовут?

Шлыков молчал, но взгляд усатого набрел на табличку с его фотографией.

— Шлыков Иван Петрович...— прочитал он.— И фамилия надежная, как кирпич. С тобой, наверное, на лесоповале хорошо. Когда минус сорок и спички кончились...

— Ты не устал? — глядя перед собой, негромко спросил Шлыков.

— Все, молчу, молчу... Я тебе неинтересен, Шлыков? Скажи честно!

Шлыков сделал Зыкину погромче.

— Нет, ты скажи! Почему я тебе неинтересен? А я, может быть, гений! Я, может, сегодня с Богом разговаривал, и Он меня слушал! А Шлыкову я неинтересен... Теперь направо, второй дом, тут капитан живет. Только ты подожди, Шлыков, вдруг он тоже уплыл...

Через полчаса Шлыков вылез из машины, оглядел дом, огромный, как вставшая на дыбы площадь. Одно за другим гасли окна, вот и последнее потухло. И тут он увидел, что футляр, весь вечер лежавший рядом с ним, исчез — когда только усатый успел прихватить его? На часах было два, и Шлыков выключил счетчик.

Потом он вынул бумажник, отсчитал двадцать восемь рублей и переложил их в жестяную коробку, где держал выручку.

— Ладно...— он сжал жестянку так, что она стала круглая, как мыльница. У Шлыкова была очень сильная рука.

— ...Восемь... девять... десять...— в кухне у открытого окна Шлыков выжимал двухпудовую гирю. Его сосед, пенсионер Нечипоренко, пил чай, намазывая медом толстые ломти хлеба.

— Страшные, Вань, вещи вскрываются,— заметил он и прихлебнул из толстой фаянсовой кружки.— Оказывается, мировой сионизм вступил в тайный сговор с на-

шими бюрократами. Они, Вань, еще сто лет назад запланировали, чтоб наши реки вспять обернуть...

— Обули меня, дед, на семь червонцев, вот тебе и сговор! — Шлыков так грохнул гирю об пол, что посуда задребезжала.— Где б занять?

— Сейчас, Вань, времена не те,— вздохнул Нечипоренко,— сейчас в долг давать не стремятся.

— А я у тебя и не прошу,— сказал Шлыков и пошел в душ.

И все то время, что он мылся, одевался и завтракал, пенсионер ходил за ним следом и делился жизненным опытом.

— Самая, Вань, маленькая ножка — у китайки! Они их даже бинтуют, чтоб не росли... Метров по пять бинта уходит... Вот корейки — другое дело, у них нога как нога. Они вообще-то огородники исключительные, особенно насчет лука...

— Я всегда был либеральным человеком и не скрывал этого. Но сейчас я говорю: надо снимать и сажать! Сажать и снимать! — старичок, сидевший рядом со Шлыковым, звенел пустыми молочными бутылками.— Даже на Арбате нет кефира, как вам это нравится? Про ряженку я уже не заикаюсь! Помните эти крышечки — синие, красные, фиолетовые?! Где они?! Сажать и стрелять!

Шлыков скучал. Он обгонял одну машину за другой, и вдруг — как ударило — мимо проплыло знакомое лицо с баками. Музыкант, лысый, дружок того усатого подонка! Шлыков крутанул руль и поставил машину поперек улицы, так что лысый чуть не врезался в нее.

— Идиот! — выскочил он из своих «Жигулей» и кинулся к Шлыкову.

— Не узнаешь?

Тот опешил, неуверенно пожал плечами.

— А ты вспомни! Два счетчика, Таганка, гулянка...

— Тс-с...— лысый боязливо оглянулся на жену, которая уже вылезала из машины, готовая прийти на помощь.— Что вам нужно?

— Семьдесят рэ! — придвинулся к нему Шлыков.— Соскочил твой гений, понял?

— Я-то при чем?

— Коля, не связывайся! — закричала жена.

— Как с бабами гулять...— начал Шлыков, но музыкант умоляюще приложил палец к губам.

— Тс-с!.. Леночка, это знакомый! — успокоил он жену.— Он пошутил, не волнуйся...

И снова повернулся к Шлыкову:

— Понимаешь, деньги у жены... Нехорошо получилось, не ожидал я от Леши... А ты знаешь что — у них сейшн завтра, только между нами, в ДК «Замоскворечье»... Строго между нами!

Из-за кулисы Шлыков вышел на сцену. На него никто не обратил внимания — там и так топталось и сидело на стульях человек пятнадцать музыкантов. Мелодия шла по кругу.

Шлыков увидел, как седой толстяк, надувая щеки, прохрипел что-то на трубе и все музыканты вдруг вскочили со стульев и зааплодировали. А потом из зала выскочил какой-то молодой парень, задом оттолкнул старика от микрофона, защелкал пальцами, задавая ритм, и загудел на круглом рожке, завернутом как крендель. Все снова зааплодировали.

Шлыков прихватил за локоть парня, терзавшего контрабас.

— Где Селиверстов?

— Сейчас подойдет, где-то тут был...

Музыканта Шлыков нашел в сортире. Тот стоял возле умывальника и замывал грязное пятно на белом пиджаке.

— Ну, здорово, гений! — сказал Шлыков и закрыл за собой дверь на задвижку.

Музыкант долго смотрел на него, явно не узнавая. Шлыков ждал. Усатый сунул голову под кран, долго и жадно пил, потом снова посмотрел на него.

— А-а...— вспомнил, наконец.— Шлыков. Бить будешь? Святое дело: поймал вора — бей... Ох, башка раскалывается...— потер он виски.

— Деньги! — потребовал Шлыков.

— С этим хуже...— усатый начал шарить по карманам.— Ты бы вчера зашел... Вот, два рубля. И мелочь...

Монеты зазвенели в руке Шлыкова, как милостыня.

— Издеваешься?

— Леша, Селиверстов! — постучали в дверь.— Ты минут через десять!

— Понял!.. На, старичок, посмотри,— музыкант вывернул карманы,— нет ничего. Я отдам, не переживай... Глупо получилось, ты прав: я думал, на минутку, а там выпил, ну, буквально, рюмку. Вот такой мужик, капитан дальнего плавания, списали его, оказывается, по этому делу. Ну, и загудели на три дня, сам знаешь... С тобой, что ли, не бывает?

— Дерьмо! — Шлыков взял со стола лежавший в футляре инструмент.— Значит, так: отдашь деньги, получишь дудку! Фамилию ты знаешь, четвертый таксопарк.

— Неостроумно, старичок, мне играть сейчас,— музыкант потянул к себе футляр, но Шлыков оттолкнул его. Музыкант ударился о кафельную стену. Открылась дверь кабинки, и оттуда выглянуло испуганное лицо. Шлыков хлопнул дверью:

— Сидеть!

В кабине затихло.

— Я таких учил и учить буду! — с ненавистью продолжил Шлыков.— Надели белые костюмы, да? Бабки лопатой гребем? А ты, Ваня, вкалывай, как папа Карло, пока мы с Богом разговариваем!..

— Положи саксофон, животное! — закричал музыкант и прыгнул на Шлыкова, но тот был готов — встретил прямым справа. Усатый отлетел в угол и сел на кафельный пол рядом с унитазом.

— Положи...— тихо попросил он.— Я же после тебя к нему не притронусь...

В дверях Шлыков обернулся — музыкант, даже не пытаясь подняться, смотрел на него пустыми глазами.

— Я играть на нем не смогу, Шлыков.

— Учил и буду учить! — повторил Шлыков и хлопнул дверью.

Слесарь караулил его около мойки.

— Достал? — спросил Шлыков.

— О чем речь, Ванюша! Новье! — он вынул из кармана тормозной шланг.

Шлыков долго рылся в потертом бумажнике, наконец, извлек трешку и сунул в подставленную руку.

— Ваня, свой отдаю,— укоризненно посмотрел слесарь.— На складе-то их нет.

Шлыков вздохнул и добавил еще рубль.

Поставив машину, он сдал механику путевку и снова наткнулся на слесаря.

— Иван, ты хоть понимаешь, что такое тормозной шланг? — спросил он.

— Я деньги не печатаю,— Шлыков отодвинул его и пошел дальше.

— Куркуль! — сплюнул под ноги слесарь.

Мужики в раздевалке перед душем оживились при виде Шлыкова с футляром под мышкой.

— Музыкантом заделался, Иван? — засмеялся кто-то.

— А что, рожей не вышел, что ли? — Шлыков открыл футляр.

На черном бархате, мерцая перламутром регистров, золотым вопросительным знаком изогнулся саксофон.

— Классная вещь! — сказал молодой длинноволосый парень.— Сотни три потянет?

Саксофон пошел по рукам.

— Ну да, три... Штамповка. Стольник — красная цена.

— Как ценишь, Коля?

Толстый Коля повертел инструмент в руках.

— Работа ручная, импорт, но на любителя. Могут пять сотен отвалить, а то и за полтинник не толкнешь.

— Я из него самовар сделаю! — веселился вместе со всеми Шлыков.

— На похоронах подрабатываешь, куркуль? — подошел слесарь.— А все под нищего работаешь.

— На твоих бесплатно сыграю,— пообещал Шлыков.— Ты только позови...

Отобрав саксофон, он поднес мундштук к губам и с силой дунул — звук получился протяжный и резкий. Он набрал побольше воздуха и снова стал дуть, перебирая пальцами регистры.

— «Ту сто четыре — самый лучший самолет...» — пропел кто-то на мотив похоронного марша.

Шлыков все дул и дул, саксофон хрипел, полуголые мужики хохотали и приплясывали.

В магазине «Океан» давали живого карпа.

— Кристину позови! — через спины очереди крикнул Шлыков продавщице.

— В подвале! — заорала та в ответ.— Сам иди. Видишь, война у нас!..

По железной винтовой лестнице Шлыков опустился в подвал. Кристина сидела на ящике с консервами за письменным столом и выписывала почетную грамоту.

— Кристине Ивановне,— поздоровался Шлыков и поставил перед ней коробку с «Адидасами».

— Класс,— она мгновенно нацепила кроссовки, потопала о цементный пол.— Смотри, какая нога! Ты балдеешь, Шлыков?

— Балдею. А ты мне подготовила?

— В лучшем виде,— она вытащила из-под стола пакет.— Четыре черных, четыре красных и севрюги.

Шлыков полез в пакет, вытащил банки с икрой, пересчитал.

— Недоверчивый ты, Шлыков,— Кристина засмеялась.

— Меня там шляпа ждет из Батуми.

— Все бабки варишь. Когда девушку в ресторан пригласишь?

— Чего ты там не видела? Нажраться как свинья и стольник выложить?

— Наглый ты, Шлыков,— Кристина засмеялась и ударила его кулаком в грудь.— Хочешь, я тебя приглашу?

— На халяву не хожу. Ты лучше домой позови, чайку попить с вареньем.

— А без варенья не пойдет?

— Не пойдет,— сказал Шлыков.— Ну, думай скорей, а то клиент ждет.

— Прямо сейчас?

— А чего телиться-то?

— Ну, крутой!.. Подожди, у руководства отпрошусь.

Из магазина Шлыков вышел с пакетом и Кристиной. Пакет он отдал пожилому грузину, который ждал его у такси. Деньги пересчитал, засунул в бумажник.

— Садись,— крикнул он Кристине.— Только в одно место заедем.

Огромная гора городской свалки курилась дымами. На вершине мусор трамбовали два бульдозера.

Шлыков остановил машину у дощатой будки приемщика. Расталкивая толпу старушек с тряпьем и мужиков с макулатурой, Шлыков с Кристиной вошли в будку.

Шлыков кивнул приемщику, молодому парню в синем рваном халате, и молча положил футляр на прилавок. Тот открыл футляр и сразу же захлопнул. Потом приложил палец к губам и карандашом написал на бумажке цифру «3».

— Чего три? — не понял Шлыков.

Приемщик покрутил пальцем у виска и подрисовал три нуля. Шлыков растеряно смотрел на него.

— Юлий Ростиславович! — позвал приемщик.

Из глубины будки вышел второй приемщик, румяный. Раскрыл футляр, вытащил саксофон и неуверенно поднял четыре пальца.

— Ясно! — Шлыков одной рукой подхватил саксофон с футляром, второй Кристину и выскочил из будки.

— Чай будешь пить без меня,— сказал Шлыков Кристине, залезая в машину.

— А ты?

— А я сдаваться пойду. Статья 76, пункт третий.

— Такой весь из себя крутой! — разозлилась Кристина.— Саксофон у него за три штуки!

— Заткнись! — Шлыков грубо тряхнул ее за плечо.— Рот на замок, ничего не видела, ничего не слышала!

Машина взревела и рванулась с места, оставив растерянную Кристину одну на шоссе.

Маленький человек вылетел из кабинета в коридор и помчался вперед, постукивая высокими каблуками. Шлыков едва поспевал за ним.

— С Селиверстовым мы покончили. Все, как говорят братья-болгары: край! Только не надо меня уговаривать.— Он повернулся, свирепо посмотрел на молчавшего Шлыкова.— Не надо! Это я вам говорю! — и побежал дальше.— То он в завязке, то он в развязке, то у него вдохновение, то депрессия! — он остановился и толкнул дверь кабинета.— Мы ждем кофе! — к Шлыкову: — Душит он нас, вот так душит! — он показал, как его душит Селиверстов, и побежал дальше.— И не уговаривайте меня! В последний раз пошел ему навстречу, заказали ему прекрасную афишу! Боярский нам концертов не срывал! Сама Алла Борисовна! Все!

Администратор заскочил в кабинет и захлопнул дверь перед носом у Ивана. Через мгновение дверь распахнулась: на пороге кабинета стоял он же с развернутой Лешиной афишей в руках:

— Вот, передайте ему на память!

Он сунул Шлыкову афишу в руки и исчез. За спиной у Шлыкова возникла пожилая дама.

— Какая выдающаяся свинья! Вы из Дворца культуры? Я — чтица... «Сожженная тетрадь доктора Живаго...»

Шлыков пошел по коридору, но администратор снова догнал его:

— Я не говорю вам «до свидания»!

— А что же вы говорите?

— Я говорю вам «прощайте»!

Он вырвал из рук Шлыкова афишу, разодрал ее пополам и сунул обрывки Ивану в руки. Мгновение Шлыков стоял, глядя на разорванное Лешино лицо.

По коридору бежала женщина и звонила в колокольчик:

— В Кимры на выезд! В Кимры — по автобусам!

Из всех дверей стали высыпать артисты и толпой устремились за нею. Трусцой пробежали четыре длинноволосых рок-музыканта в «коже». Они толкали перед со-

бой черные гробы с аппаратурой. Застучал красными сапогами ансамбль народного танца, размахивая, как хоругвями, вышитыми платьями на распялках. Неторопливо прошел иллюзионист во фраке, за ним, щебеча, пробежала группа лилипутов. В спину Шлыкова что-то больно уперлось — это был огромный футляр с арфой.

— Ну, шевелитесь! Помогите даме!

Сзади напирали, толпа подхватила Шлыкова вместе с арфой и вынесла на лестницу.

— Значит, вы его друг? — кутаясь в шаль, спросила женщина.— Очень хорошо,— она засмеялась,— вот, значит, какие у него теперь друзья... Передайте ему, что я в восторге.

— Где это я ему передам? — растерялся Шлыков.

— Как же вы, такой близкий друг и не знаете, что он здесь больше не живет? Да, да, что вы на меня смотрите? Я его выгнала, взяла и выгнала! И не надо на меня так смотреть, все знаю — талант, гений, с Богом говорит... А я выгнала! Потому что не хочу попасть в психушку, у меня ребенок, и мама больная...— лицо ее вдруг исказилось.— Уберите ногу!

Дверь захлопнулась перед лицом Шлыкова. Он потоптался немного и пошел вниз, спустился уже до первого этажа, когда сверху вдруг раздалось:

— Эй, как вас там, друг?! Спросите у Грачика: Красина, четыре, в подвале.

Шлыков сел в машину. Порылся в бардачке, вытащил аккуратно завернутую в газету воблу. Постучал рыбой по рулю. Оторвал спинку. Потом положил воблу и завел движок.

У Грачика была борода, лысина, и весил он килограммов сто двадцать, не меньше. Еще он все время смеялся.

— Жил, жил! Ты заходи, чаю хочешь? У меня халва замечательная, из Баку прислали...

В мастерской был настоящий погром — в углу свалена куча холстов, тюбики с краской валялись на самодельном столе вперемешку с грязными стаканами и корками хлеба, а на мольберте висели необъятных размеров штаны.

Хозяин включил штепсель в розетку и снова засмеялся:

— Чайник какой-то дурной: я его все в радио включаю, а он никак не заговорит...

— Так где Селиверстов-то? — спросил Шлыков.

— Лешка? Лешка — божий человек...— хозяин захохотал так, что даже сел.— Жил он тут неделю — до сих пор отхожу, здоровье уже не то... Так что я его попросил, по дружбе. Саксофон где-то пропил. Он сейчас у Симкина, только ты поторопись.

Шлыков свернул в арку проходного двора, объехал мусорные баки и резко затормозил — в свете фар он увидел музыканта. Тот сидел на чемодане, обхватив голову руками, прямо посреди двора, и даже не пошевелился, когда Шлыков подошел.

— Ты, старичок, как всегда, не вовремя. Я пока не разбогател.

Шлыков молча открыл багажник, вытащил саксофон и прислонил к чемодану.

— Ты что, плохо слышишь? Денег нет, можешь еще раз врезать.

— Придурок? Охота из-за тебя в тюрьме сидеть! — Шлыков вернулся в машину, хлопнул дверцей. В зеркале он увидел, как музыкант вдруг вскочил и замахал руками. Он заглушил мотор и выглянул:

— Ну, что еще?

— Купи свитер! — усатый открыл чемодан и начал рыться в нем.— Новый совсем, один раз надел!

Шлыков снова включил зажигание.

— Подожди! — музыкант схватился за дверцу.— Дай десятку, а? Все равно отдавать... Ну, дай! Хоть пятерку, а? — губы у него задрожали.

— Не мельтеши,— сказал Шлыков грубо.

Вещи музыканта горой лежали на кровати. Шлыков отложил два свитера.

— Две бутылки водки,— сказал он.

— Ну, ты даешь,— вздохнул усатый.— Ладно, грабь, черт с тобой.

— Шарф клетчатый — десятка,— Шлыков отложил шарф.— Еще что есть?

— Кепка вареная,— музыкант рылся в чемодане.— Была, я точно помню... Вот она,— поверх свитеров легла кепка.

— Семь рублей,— оценил Шлыков.

— За тридцатку брал! Клянусь. Из Америки привезли, там фирма есть, посмотри,— он стал показывать Шлыкову ярлык.

— Хорошо, червонец,— согласился Шлыков.— Итого семьдесят.

— В расчете?

— В расчете.

— Раскладушку поставишь?

— Как договорились,— Шлыков полез на антресоль за раскладушкой.

— Слушай, старик,— музыкант вытащил из чемодана пластинку в ярком конверте.— Возьми за десятку? Классная вещь. Армстронг поет Библию.

— Рок?

— Нет, джаз.

— Тогда на хрена?

— Ты послушай,— он поставил пластинку на старенькую шлыковскую радиолу.

Хриплый голос Армстронга заполнил комнату.

— Лет май пипл гоу,— подпел усатый.

— Чего ты там бухтишь?

— «Разреши моему народу уйти»,— перевел музыкант.— Это Моисей просит фараона, чтобы он выпустил евреев из Египта.

— Иван! Это мое тебе официальное предупреждение! — разгневанный Нечипоренко стоял в дверях, размахивая будильником.— Час двадцать времени! Ты думаешь, раз мы друзья, так я милицию вызвать не могу?

— Все, тишина,— усатый снял пластинку с радиолы.— Что-то в горле...— подергал себя за кадык.— У вас пивка не найдется?

— Ну, Ваня, нашел ты себе друга! — взвился Нечипоренко.— Поздравляю! Не видишь, кого в дом привел? Это же ворвань, бич!

И вышел, хлопнув дверью.

— Суровый дядя,— вздохнул музыкант.— Ну чего, пластинку берешь?

Шлыков молчал, поставил раскладушку, бросил подушку, одеяло.

— Пятерка,— наконец, решился он, негр ему понравился.

— Она минимум полтинник тянет,— вздохнул усатый.— Ладно, фараон, гони пятерку.

Шлыков долго копался в своем вытертом бумажнике, потом вытащил пятерку.

— И чтоб завтра утром тебя здесь не было.

— Не волнуйся, я из твоего Египта сам убегу.

— Гашу,— Шлыков подошел к выключателю.— Ты что, еврей?

— Половинка,— из-под одеяла откликнулся музыкант.— Разве незаметно?

— Я думал, вы с себя не пропиваете.

— Старик, я дитя противоестественного отбора. Видишь, до чего вы нас довели?

Раскладушка под Лешей заскрипела, и он открыл глаза.

— Шлыков, ты где?

Никто ему не ответил, хозяина дома не было. Леша окончательно проснулся. Чужой потолок надвинулся на него, а вместе с ним утренняя тоска и страх.

Леша зашлепал босыми ногами по полу. Раскрыл шкаф. Заглянул в тумбочку — ничего. В последней надежде он полез под кровать и вытащил оттуда картонный ящик. В нем что-то подозрительно звенело.

Леша рванул пыльную картонку — ящик был полон кубков. Маленькие жестяные, большие из фальшивого золота, был даже один хрустальный, и на всех было написано, что они выданы Шлыкову за победу в ралли.

Пенсионер завтракал на кухне под «Последние известия». Леша на цыпочках пробежал по коридору, осторожно закрыл за собой дверь в ванную. Щелкнул задвижкой.

Перед зеркалом, на мутной стеклянной полочке, в окружении двух лысых помазков его ждал подарок судьбы — почти полный пузырек лосьона для бритья «Пингвин».

Теперь главное — не спешить. Леша пустил горячую воду. Добавил шампуня для пены. Аккуратно, до последней капли перелил лосьон в кружку.

Лосьон с каждым глотком терял свой омерзительный вкус. Леша парил в ванне, окутанный белой пеной. Солнечные зайчики прыгали по стенам. Лилась вода. Потом зазвучала музыка. Это был рай.

Шлыков шел быстро, Нечипоренко еле поспевал за ним.

— На три этажа, подлец, залил,— кричал пенсионер в тяжелую шлыковскую спину.— Это минимум четыреста рублей за ремонт. И в коридоре паркет встал, накинь еще сотню... Наказал тебя дружок твой.

В переулке у винного магазина шевелилась толпа. Безмолвная и напряженная очередь изогнулась далеко по тротуару, у дверей кто-то в отчаянии скандалил, клялся, что стоял.

— Ну, где он? — остановился Шлыков.

— Тут. Один момент,— Нечипоренко вертел головой.— Я его, Вань, выследил. Он от нас теперь никуда... Преступник, Вань, всегда возвращается на место преступления. Закон природы... Вот он тут вьется, а уйти не может...

— Мужик, свитерок не купишь? — к Шлыкову подошел щуплый паренек.

Шлыков молча отодвинул его, но тот не отставал, вытащил свитер из пакета.

— По уму свитерок, стейтсовый, дешево отдам...

Шлыков узнал свитер, который вчера взял у Леши.

— Веди к хозяину,— велел Шлыков.

— Моя тряпка,— заныл тот,— не хочешь, не бери!

Шлыков взял его за руку у локтя, сжал. Щуплый коротко взвыл и потащил Шлыкова к подворотне.

Они стояли в подворотне, человек пять, по-разному одетые, по-разному опустившиеся, но все с одинаково блаженными лицами. По кругу шла бутылка бормотухи.

— Вот он,— крикнул Нечипоренко.

Шлыков бросился к Леше, вырвал бутылку, шарахнул об асфальт. Сзади на него кто-то навалился, смазал по уху. Шлыков мертвой хваткой держал музыканта. Тот вырывался. Закричала проходившая мимо женщина с коляской. Засвистел милиционер у магазина. Нечипоренко вдруг пропал. И остальные тоже пропали. Когда в подворотню въехал милицейский газик, там были только Шлыков и Леша.

Шлыков стоял перед стеклянной стеной, разгораживающей дежурную часть милиции. Стекло делило мир пополам: там, где топтался Шлыков, была свобода, а за

стеклом, совсем рядом, деревянная скамья с задержанными. В одном ее углу храпел заснувший Леша, в другом сидели две девицы — шикарная длинноногая красотка и попроще, совсем молоденькая, с подбитым глазом. Дежурный тоже был там, за стеклом и разговаривал со Шлыковым через узкую, как амбразура, щель.

— Написали? — спросил он.

— А почему я должен это писать? — Шлыков вертел в руках ручку.

— Поясняю вторично: вы к нам были доставлены. Значит, есть два варианта: или вы пишете нам заявление, или мы пишем на вас.

— А по-тихому нельзя?

— Я вам каким языком объясняю? Я же русским языком объясняю: или вы пострадавший, или соучастник. Будете заявлять на Селиверстова?

— А что писать-то? — спросил Шлыков.

— Что ты как маленький. Пиши: такого-то числа в Проточном переулке на меня напал неизвестный мне гражданин в состоянии алкогольного опьянения...

— Чего она пугает? — захныкала девица с подбитым глазом.— Товарищ лейтенант, она угрожает...

— Да подождите вы,— отмахнулся лейтенант.— Написал? Давай...

Он, шевеля губами, прочитал шлыковское объяснение.

— Все правильно,— сказал лейтенант хмуро.— В конце число и подпись.

— А что теперь с ним будет? — спросил Шлыков, расписываясь.

— Согласно указу — до двух лет,— дежурный пододвинул к себе заявление.— Ну, что еще? Вы свободны.

— Да я-то знаю, что свободен,— Шлыков еще раз оглянулся на спящего музыканта и двинулся к двери.— А вот кто за ремонт платить будет?

Шлыков вышел из отделения милиции. Такси ждало его за углом. Сел в машину. Рация надрывалась: «Мальчики, срочный заказик на Автозаводскую. Кто на Автозаводскую?» Шлыков выключил радио.

Еще рано, а на Новом Арбате гулянка. Под такси бросались, как под танк. У ресторана толстый Коля стоял, окруженный иностранцами. Узнал Шлыкова, замахал — дело есть.

Шлыков свернул в переулок. И сразу же прямо на капот к нему упала девчонка, совсем молоденькая, лет семнадцати. А потом парень подскочил, вроде хиппи, длинноволосый, с бородкой.

— Шеф, на ВДНХ, умоляю, вопрос жизни и смерти!

Еще подошла одна, вся в розовом, и с ней два очкарика. Целая компания, и все ржут, то ли пьяные, то ли просто веселые.

— Ну, отвезите, ну, пожалуйста!

— Все будет отрегулировано! Двойной счетчик.

— В парк! — сказал Шлыков.

А парень не отходит. Руки расставил, под Христа работает.

— Не уйду с этого места. Дави, шеф! Пусть на моей могиле будет написано: «Он не хотел ехать в парк!»

И снова все ржут. Тут на Шлыкова нашло. У него для таких случаев дубинка милицейская под сиденьем лежала, удобная вещь, никаких следов.

Они еще не расчухали ничего, а он уже дубинку прихватил и из машины выскочил. Хиппи сразу в бородку с правой и дубинкой по почкам. Девка в рев, а он уже очкариков метелил. Один в стойку каратэ встал. Ничего, мы не гордые, мы по-простому, по-русски! Очки в одну сторону, сам в другую. Девкам тоже досталось. В общем, отвел душу. Как они от него бежали! Только хиппи этот вдруг обернулся и крикнул:

— Фашист!

Думал, Шлыков не догонит, а Шлыков догнал. Сбил его с ног, поднял за волосы, поставил на колени.

— Проси прощенья!

— За что? — спросил хиппи разбитыми губами.

— Кто фашист? — Шлыков дал ему по роже.— Руки покажи! Молотка в руках не держал. На корню продались, твари! — Шлыков с мясом вырвал из джинсовой куртки вшитый американский флаг.

— Вадик,— заплакала розовая,— он убьет тебя...

— Извини,— прошептал парень.

— Ладно,— Шлыков вдруг улыбнулся, спрятал дубинку в рукав и зашагал к машине. На душе полегчало, и решение пришло само собой.

Шлыков снова стоял у стеклянной стены. Леши уже не было, лейтенант разбирался с девицами.

— Подтверждаешь, что била Хохолкову босоножкой по голове? — спрашивал он шикарную.

— Она меня еще в дых била!..

— Лейтенант, ты меня утомил...

— Я тебя еще не так утомлю,— пообещал дежурный.— В чем дело? — обернулся он к Шлыкову.

— Заявление мое,— попросил Шлыков.— На минутку.

— Не положено,— сказал лейтенант и снова грозно посмотрел на шикарную.— Ты у меня под статью пойдешь за хулиганство. Мы еще экспертизу с нее снимем.

— Она меня вот сюда била и вот сюда коленом!

— Лейтенант, у меня шуз от Сен-Лорана, двести долларов по каталогу,— девица показал босоножку.— Стоит эта гнида таких денег?

— Я уточнить хочу,— снова попросил Шлыков.— Я вспомнил.

— Не положено!

— А позвонить можно? — спросила девица.

— Нельзя!

— Что ты заладил: нельзя и нельзя,— стала скандалить девица.— Добрее надо быть к людям! Мы ж не в Америке!

Шлыков просунул руку в щель и выхватил свое заявление.

— Меня жених ждет, с ума сходит!

Шлыков быстро разорвал бумагу и спрятал обрывки в карман.

— Крутой! — заржала девица и сразу успокоилась.

У дежурного голова пошла кругом.

— Ты что делаешь? Ты документ аннулировал! Это статья!

— Не было заявления,— сказал Шлыков.— Извини, лейтенант.

— У меня свидетели!

— А я ничего не видела,— шикарная вытащила пудреницу.

— И я не видела! — пискнула молодая.

Шлыков сторожил Лешу у дверей милиции.

— Что я вчера делал? — спросил музыкант.— Голову бы отрезал кто-нибудь.. Прямо раскалывается. Драться лез?

— Все было, по полной программе,— Шлыков взял его под руку и бережно повел к такси.

— Орал, что погоны с них сниму?

— Обязательно.

— И все-таки отпустили! Обаяние интеллигентного алкоголика смертельно, как укус кобры! — он засмеялся и снова схватился за голову.— Жизнь за кружку пива.

— Садись,— Шлыков распахнул дверцу.— Карета подана.

Леша плюхнулся на сиденье. Шлыков отъехал от милиции и завернул в первый же двор.

— Уже приехали? — Леша с трудом разлепил глаза.

Шлыков молча вывернул ему руку и обыскал. Нашел паспорт, сунул себе в карман, но руку не отпускал, выворачивал все сильнее.

— Хватит,— попросил Леша,— мне больно.

— Зато в ванне сидеть хорошо было! Смету составил — 457 рублей!

— За эти деньги можешь сломать мне руку... Только поскорей, а то тошнит.

— Ты думал, я тебя за красивые глаза из ментовской вытаскивал? — Шлыков отпустил, наконец, Лешу.— Отработаешь все до копейки.

У мебельного магазина своя биржа. Шоферы фургонов и левых грузовиков в стороне стояли и вроде скучали. А ошалевшие покупатели метались между ними, пытаясь увезти, договориться, не переплатить.

— Мне тахту на Бауманскую,— объяснял гражданин в очках.

— Чирик,— сказал Шлыков.

— Что — чирик?

— Сверху червонец, и всех делов.

— Да что вы, это же совсем близко!

Шлыков углубился в «Советский спорт».

— Ну, ладно! — сдался гражданин.— Поехали.

— Тахта в лифт не входит. Грузчик нужен.

— Где ж его взять? — тот умоляюще смотрел на Шлыкова.— Может, вы знаете?

— Эй, кореш! — окликнул Шлыков личность в кепке и брезентовой куртке.— Заработать хочешь?

Кореш обернулся — это был Леша.

— Чирик, хозяин,— сказал Леша подходя.

Тахта с трудом втиснулась в подъезд, раздирая дверь могучим полированным постаментом.

— Сексодром,— с ненавистью сказал Леша.— Просто Куликово поле, а не тахта... Он что, на лошади будет по ней скакать?

Шлыков впрягся и волоком потащил тахту к лестнице.

— Из-за нее рождаемость падает,— Леша подхватил свой край.— Вероятность встретиться на этой равнине практически равна нулю.

Шлыков молчал и пер вверх, как трактор.

— Все, больше не могу, руки отваливаются,— задыхаясь, сказал музыкант.

— А ты поплачь. Может, свои выкупят.

— Кто это — свои?

— Сам знаешь,— Шлыков обернулся и посмотрел Леше в глаза.— Может, валютой из-за кордона пришлют? Я возьму.

— Скотина!..

Но Шлыков снова замолчал. Цепляясь за перила, тахта медленно ползла вверх.

Хозяин ждал их возле двери. Они занесли тахту в квартиру.

— Деньги мне,— сказал Шлыков, вынимая из рук хозяина Лешину десятку.

Ступенька, еще ступенька. Чемоданы били Лешу по ногам. Лестница в подземном переходе была бесконечной. В спину ему хрипло дышала старуха в плюшевом полушубке. А старухина толстомордая дочь с грудным ребенком на руках покрикивала снизу лестницы:

— Шибче, мамо, шибче! Не отставайте!

Как будто он мог убежать с ее многотонными чемоданами! Еще ступенька, еще... Они уже на поверхности.

Шлыков ждал его у входа. Они обогнули огромную вокзальную очередь на такси, шлыковская машина стояла в стороне с включенным счетчиком. Пока Шлыков засовывал чемоданы в багажник, Леша дышал, присев на кромку тротуара.

Старуха по локоть засунула руку в темное царство своего исподнего и вытащила пятерку.

— Деньги мне,— сказал Шлыков, и пятерка, мелькнув перед Лешиным носом, навсегда исчезла в потрепанном шлыковском бумажнике.

Леша позвонил. Нина, его жена, открыла дверь. Он оттер ее плечом и прорвался в комнату, к комоду. Дрожащими руками он один за другим выдвигал ящики, пока не нашел нужный — с лекарствами.

— Пусти! — Нина пыталась оттолкнуть его.

— Анальгин, мне нужен анальгин,— бормотал Леша, отбиваясь.— Голова раскалывается.

— Уйди, не смей! — Нина вырвала у него ящик, лекарства рассыпались по полу.

— Какая же ты мразь! — Леша ползал по ковру, перебирая баночки и пакетики.

Наконец, он нашел то, что искал. Открыл упаковку, высыпал на ладонь пригоршню розовых таблеток. Нина изо всех сил ударила его по руке, таблетки раскатились.

Леша рванул ее за ноги. Нина упала. Какое-то время они молча дрались, катались по полу. Потом Леша заломил Нине руку за спину, заставил подняться, втолкнул в ванную комнату, а дверь запер снаружи на задвижку.

— Открой! — донеслось из-за двери.— Тебе нельзя! Сволочь! Свинья! Я тебя ненавижу!..

Леша собирал розовые таблетки: двигал мебель, залезал под диван. Наконец, собрал штук двадцать, побежал на кухню, запил водой из чайника. Вернулся в комнату, поставил на проигрыватель пластинку, посидел, послушал. Достал коробку конфет — страшно захотелось сладкого. Сидел, ел конфеты. Крики из ванной стихли.

Лекарство начинало действовать. Ему вдруг стало смешно. Сгибаясь от смеха, он походил по разгромленной квартире, выкинул вещи из ящиков комода, художественно довершая беспорядок. Безудержно хохоча, забросил комбинацию на люстру.

Потом он вдруг вспомнил Нину. Подошел к ванной, прислушался. Распахнул дверь.

Нина была в ванне. Тихо шипели, лопались пузырьки бадузанной пены. Леша быстро разделся и нырнул в ванну. Они сидели лицом к друг другу, как в лодке. Нина взяла губку и намылила худое лешино плечо с синяком.

— Тахта! — ткнул он пальцем в синяк и засмеялся.— Чудовище отняло у меня паспорт.

Во дворе таксопарка Леша мыл шлыковскую «Волгу».

— Нет, я тебе трудодень не засчитаю! — Шлыков подошел к нему, вырвал тряпку, показал, как надо.— Тут на импровизации не проедешь. Тут с душой надо! Коврики вынимай и аккуратненько с порошком...

— Хочешь из меня животное сделать? — спросил Леша.

— Не нравится? — оскалился Шлыков.— А так, между прочим, вся Россия вкалывает. Кто из нее животное сделал, интересно узнать?

— Я, что ли?

— Такие, как ты... Расползлись, как клопы! Хозяина у нас нет. Раньше вот тут все сидели,— он поднес у Лешиному носу кулак,— и пикнуть боялись. А теперь музыку играют, книги пишут, учат нас жить...

— Два двадцать,— сказал Леша и взялся за тряпку.

— Чего?

— Потолок у тебя два двадцать,— он постучал себя по голове.— Понимаешь, старичок, домов таких понастроили и людей специальных вывели, чтоб в этих домах жили.

— Ну, куркуль, ну, молодец! — к ним подошел слесарь.— Виктор Иванович,— позвал он начальника,— гляди, Шлыков себе слугу завел.

— В чем дело? — начальник строго посмотрел на Лешу.— Почему на территории парка посторонние?

— А это стажер мой,— безмятежно объяснил Шлыков.— Передаю тайны мастерства.

Начальник походил вокруг, недоверчиво покивал и ушел.

— Уже люди над тобой смеются,— снова заговорил Леша.— Ну зачем я тебе? Отдай паспорт, за три концерта долг верну.

— В дудку легче дудеть? Ты погорбаться, как простой русский мужик горбатится. Может, человеком станешь.

Подъехал толстый Коля, вылез покурить со Шлыковым.

— С этим хозрасчетом чуханным все мойки в парке позакрывали,— Коля посопел, посмотрел, как музыкант драит коврики.— Час минимум в очереди стоять... Может, он и мне ополоснет?

— Трешка,— сказал Шлыков,— Деньги мне.

Ночью Шлыков проснулся от звука, будто мышь скреблась. Вскочил, включил свет. Леша лежал на полу рядом с раскладушкой.

— Что с тобой?

— Дышать не могу...— он попробовал улыбнуться.

— Вставай, чего валяться-то?

— Подожди, тяжело... Вот здесь болит...— Леша поскреб себя по груди.— Задыхаюсь... Сделай что-нибудь...

Шлыков поднял Лешу, положил на свою кровать.

— Ну, подожди, Леха, все нормалек будет... Не задыхайся, ровно дыши! Потихоньку, вот так... Дед, вызывай скорую!

— Что тут за симуляция? — вошел Нечипоренко.

— Звони в скорую! — заорал Шлыков.

Пенсионер почесал спину под пижамой и пошел звонить.

— Спокойно, Леха, все путем, я с тобой. Воды дать? Нет? И не надо...

Леша спал. Медсестра убрала шприц. Доктор пощупал Леше пульс, встал.

— Пусть спит, не будите его.

Уже в дверях Шлыков спросил:

— А что с ним было?

— Да, собственно, ничего,— ответил врач.— Нервы, типа припадка.

— А сердце? — растерялся Шлыков.

— Нам бы с вами такое сердце,— вздохнул врач.— Хорошее сердце.

— Лекарства нужны? — совсем приуныл Шлыков.

— Зарядка, свежий воздух... Пусть валерьянки попьет.

— Доволен? — спросил Нечипоренко, когда дверь за врачом захлопнулась.— Спас симулянта?

— Ты же слышал: нервы.

— Мы грамотные,— хмыкнул пенсионер и закартавил: — Абраша, все болезни от нервов, только трипперок от удовольствия.

Проснулся Леша оттого, что раскладушка под ним равномерно подпрыгивала. Это Шлыков качал пресс — он лежал на полу и, засунув ноги под раскладушку, пытался оторвать ее от земли.

— Очухался? — спросил Шлыков.— Сутки уже спишь. Сам-то как?

— Ну и сны...— Леша потряс головой.— Шлыков, ты видел когда-нибудь черные дыры.

— Я вроде вчера не пил.

— Воздух — весь в дырах, эта комната — как мертвые соты. А там, за изнанкой, что-то другое прячется, что-то страшное...

— Ты это кончай,— сказал Шлыков,— подступила чернуха — насилуй себя, не давай воли. Возьми и отожмись двадцать раз! — он упал на пол и стал отжиматься.— Вот так!.. Мало — еще двадцать раз.

Леша посмотрел на его могучую, мокрую от пота спину, ему стало нехорошо, и он снова нырнул под одеяло.

— Вставай!

— Отстань! — буркнул Леша, и в тот же миг раскладушка перевернулась, а сам он покатился по полу.

— Старичок, это солдатсткие шутки.— Он стоял перед Шлыковым всклокоченный, жалкий.— У меня сердце болит...

— Солдатское? — Шлыков встал в боксерскую стойку и легко, но обидно шлепнул Лешу по животу.— Гони чернуху! — еще шлепок.— Я тебе нервы вылечу.— Еще удар, чувствительнее. Леша махал руками, уклонялся, убегал, но всюду его настигала неумолимая ладонь Шлыкова.— Я тебе дам черные дыры! — Шлепок.— Я из тебя человека сделаю!

Леша схватил с пола гантель и пошел на Шлыкова:

— Только притронься!..

— Молодец! — довольно сказал Шлыков.— Что-то в тебе появилось человеческое.

С пакетом картошки под мышкой Шлыков вошел в квартиру. Из его комнаты доносилась музыка. Саксофон сначала жаловался, бормотал что-то, потом захрипел, как припадочный.

— Третий час уже воет, как на покойника,— сказал Нечипоренко.— Сил моих больше нет.

— Терпи, дед. Я тебе молоко за вредность покупать буду.

— Ты, Иван, совсем с ума съехал! — обиделся Нечипоренко.— От дьявола эта музыка. На размен подам!

Пенсионер ушел к себе, хлопнул дверью. Через минуту из его комнаты во всю мочь грянул Шаляпин. Леша замолчал.

— Привет,— поздоровался Шлыков.

— Привет,— мрачно кивнул Леша.— Обеда нет, только суп.

— Почему?

— Потому что ты даешь по три рубля в день, а с меня по пятерке за харчи вычитаешь!

— Интересно, куда ты столько продуктов деваешь?

— Жру... Только ты за порог, я — в холодильник. Нажрусь, как паук, и сплю. Ясно?

— Давай по супчику,— примирительно сказал Шлыков.— Вечером заправимся. У нас сегодня гости.

Леша удивленно посмотрел на него.

— А чего такого? Хорошо поработали, хорошо отдохнем.

Стол в комнате Шлыкова был накрыт белой скатертью. Кристина вынимала из сумки жратву.

— Кету завезли бесподобную, как масло... А вот муксунчик. Пожуешь муксуна, а, Шлыков? На сон грядущий...

Розовый отблеск стола упал на лицо Шлыкова. Он смотрел на Кристину почти нежно.

— Мальчики, а как у нас с музыкой? Я дома на кухне всегда под музыку.

— У нас своя музыка. Леша нам сейчас сыграет,— сказал Шлыков.

— В другой раз.

— Дудку-то возьми,— Шлыков протяну ему футляр.

— Настроения нет.

— Ты начни, настроение и придет.

— Я сейчас картошку принесу,— заторопилась Кристина.— Я буду картошку чистить, а вы поиграете.

— Слушай, гений,— спокойно проговорил Шлыков, когда они остались одни.— Ты у меня живешь. Сегодня позавтракал, наверное, и поужинать хочешь?

Леша молчал.

— А вы «Вернисаж» можете? — Кристина влетела в комнату с кастрюлей и пакетом картошки.— Обожаю Лайму Вайкуле, европейская женщина.

— Я все могу,— Леша поднес саксофон к губам и заиграл.

— Ах, вернисаж, ах, вернисаж,— запела Кристина.— Классно играет. Шлыков, я тебя приглашаю! — она подхватила Шлыкова.— Больше страсти! Смотри в глаза партнерше!

Леша играл, а они топтались перед ним в узком пространстве между столом и раскладушкой.

Уселись за стол. Шлыков хлопнул пробкой шампанского.

— Шампусик! — обрадовалась Кристина.— Обожаю!

— Мне не надо,— Леша отодвинул фужер.

— Со мной можно,— Шлыков по-хозяйски плеснул ему вина.— Хорошо поработали, хорошо отдохнем!

— Заработал?

— Я тебе авансом,— Шлыков поднял стакан.— За что пьем?

— За любовь! — потребовала Кристина.

Они чокнулись. Леша отпил глоток, поставил на стол.

— Ты закусывай,— велел Шлыков.— Главное — это закуска.

— Кушайте, не стесняйтесь.— Кристина подвинула Леше икру.— А потом «Горную лаванду» сыграете. «Лаванда, горная лаванда...» У меня прямо мурашки по коже. Вот скажите, бывает сексуальная музыка?

— Бывает,— кивнул Леша.

— А это хорошо или плохо?

— Это отлично! — Леша допил свое вино.

— Закусывай! — забеспокоился Шлыков.

— Мне девчонки рассказывали, есть такая пленка, там ни одного слова, только ахи и охи, типа интима... Говорят, действует сто процентов.

— Могу устроить,— Леша схватил бутылку, налил себе еще.— У меня инструмент знаешь, как называется? Сексофон!

Саксофон застонал, то страстно вздыхая, то хихикая.

— Дыхание страсти! — кричал Леша, отбивая такт ногой.— Дамы приглашают кавалеров!

— Это оно... — кивала Кристина.— Класс. Я тащусь...

— Все танцуют! — Он раскачивался, все крепче обнимал свой саксофон, накаляя страсть.— Гуляем мы или не гуляем?

— Гуляем! — Кристина закружилась вокруг него.

— У меня растут крылышки,— хохотал Леша.— Сейчас взлечу!

— У меня тоже крылышки!

— Нет, у тебя хвост! — Леша схватил со стола рыбину и стал размахивать ею.— Ты русалка!

Они танцевали, обнявшись,— Леша, Кристина и саксофон. Шлыков смотрел на них. Он был лишний.

— На брудершафт! — Кристина налила две рюмки водки, они выпили с Лешей, поцеловались.

Шлыков смотрел.

— Импровизация на темы Кама-сутры! — объявил Леша.— Теперь ты индийская скульптура. Богиня любви!

— Богиня любви,— повторила Кристина и прижалась к Леше.

— Хватит! — сказал Шлыков.— Садись за стол.

Леша перестал играть.

— Я только начал взлетать,— он подошел к столу, налил еще водки, опрокинул.— Что прикажешь, хозяин? Сыграть тебе черные дыры?

— Радиолу заведем,— решил Шлыков.

— Да ну ее! — огорчилась Кристина.— Лучше пусть Леша играет.

— Как, хозяин?..— сказал Леша.

— Лешенька, ну, пожалуйста, про черные дыры... Ну, хочешь, я тебя поцелую?

— Хочу! — Леша встал, чуть покачиваясь, он пьянел на глазах.— Шлыков, представь себе, что ты едешь в такси и тебя везет честный парень с честными глазами... И вы приезжаете на кладбище, и там ряды честных серых могил, и одна из них — твоя... «Такси-блюз», посвящается Шлыкову! — Он снова заиграл.

— Бесподобно...— Кристина захлопала.

— Ну, все! — Шлыков встал, отобрал у него саксофон.

— Не дает взлететь,— пожаловался Леша и снова налил.— За черные дыры!

— Достаточно тебе! — Шлыков отнял у него бутылку.

— Надоели вы мне! — Леша вдруг трезво посмотрел на них.— Ну и рожи... Пойду погуляю,— он направился к двери.

— Сиди! — Шлыков поймал его за руку.— Давно в милиции не был?

— Не прикасайся ко мне! — Леша вывернулся.— Я свободный человек, понял? А ты быдло, пигмей...— он размахнулся и ударил Шлыкова по лицу.

Удар был слабый — так, смазал слегка. Шлыков улыбнулся и пошел на него. Леша забегал вокруг стола. Кристина повисла на руке Шлыкова.

— Не бей его!

Леша опрокинул стол. Зазвенели на полу тарелки. Шлыков стряхнул, наконец, Кристину. Но уже хлопнула уличная дверь — Леши в квартире не было. В дверях стоял пенсионер Нечипоренко.

— Красиво гуляешь, Ваня,— покачал он головой.— Дефицитом соришь.

— Скажи, друг,— Леша поймал за рукав толстяка с портфелем.— Ты свободный человек?

Тот молча отпихнул его.

— Ты свободный человек? — пристал Леша к следующему.

Его ругали, толкали, он падал, вставал и снова лез к прохожим.

— Куда вы бежите? Стойте... Звери вы, а не люди! Зверинец, зоопарк!..— Он скинул пиджак и бросил его на тротуар, потом рубашку.— Вот он — я! Свободный человек!

Лешу везли в вытрезвитель. Он сидел голый, прикрытый резиновым фартуком, в милицейской коляске. На мотоцикле два милиционера в коже и шлемах. Второй держал Лешу за голое плечо.

Мотоцикл затормозил у светофора. Леша вдруг извернулся, сбросил руку и выскочил из коляски. Милиционеры, тяжело топая, побежали за ним. Леша петлял между стоящими машинами и кричал:

— На кого руку подняли, гады? Я самый великий саксофонист в мире! Я — гений!

Хохочущие лица любопытных прилипли к окнам троллейбуса. Лешу догнали, он лягнул милиционера босой ногой в живот, вырвался и снова побежал. Зажегся зеленый свет. Машины медленно двинулись. Милиционеры гонялись за Лешей среди сигналящих машин. Наконец его догнали, скрутили руки. Леша сник и забормотал:

— Я режу себе палец по миллиметру... Знаешь, как это больно — миллиметр за миллиметром. Я все отдаю, что могу... У меня гниет язык, гниют зубы, я скоро умру...

— Да он же псих,— сказал милиционер напарнику, защелкивая Леше руки за спиной наручниками.

— Точно,— подтвердил тот, с удовольствием наступая на босую ногу сапогом.— Завернутый на всю голову.

Кристина босиком, в комбинации, домывала пол. Шлыков сложил раскладушку и засунул ее на антресоли. Потом посмотрел на Кристину, разделся и лег в кровать.

— Я домой поеду,— сказала Кристина.

Шлыков отвернулся к стене.

— Эх, Шлыков, все ты испортил... Так праздника хотелось!

Шлыков молчал.

Из-под кровати вылезал картонный ящик. Кристина открыла его — перед ней были шлыковские кубки. Она методично вынимала кубок за кубком и расставляла их на столе, на шкафу, на подоконнике.

— Чемпион хренов!

Шлыков повернулся.

— Положи на место!

— Не положу.

Шлыков вскочил, стал запихивать кубки обратно. Кристина мешала ему.

— Отдай,— он тянул к себе самый большой, хрустальный.

Кристина не отпускала. Он дернул сильней. Кубок упал на пол и разбился. Шлыков схватил Кристину на руки.

— Пусти, я не хочу! — Она молотила его кулаками.

Шлыков бросил ее на кровать. Сам упал сверху. Кристина обняла его за шею и поцеловала. В этот момент зазвонил телефон.

Телефон звонил долго, настырно. Шлыков встал, снял трубку.

— Из вытрезвителя беспокоят,— сказал голос.— Можете приезжать за братом.

— За каким братом?

— Ну, брат-то, наверное, один у вас. Вот люди пошли,— вздохнула трубка.

Из вытрезвителя Шлыков и Леша вышли вместе.

— Ну, влип я на этот раз,— весело рассказывал Леша, забегая вперед и заглядывая Шлыкову в глаза.— Думал, уже конец... Представляешь, очухался, сидит передо мной пожилой сержант. А глаза у него! Шлыков, описать эти глаза невозможно. В них тайна и боль среднерусской возвышенности. Или низменности, не помню... И в каждом глазу по пятнадцать суток.

— Хватит! — Шлыков остановился.

— Голова мокрая,— Леша пригладил волосы.— Под душ сунули, гады. Как ты думаешь, я не простужусь?

— А ты редкое говно... Я сейчас пойду направо, а ты налево. И исчезни из моей жизни навсегда.

— Ты что, обиделся? — удивился Леша.— Я же не помню, что было вчера. Это был не я.

Шлыков перешел на другую сторону улицы.

— А долг? — крикнул Леша.— Я тебе деньги должен!

Шлыков уходил от него.

— Хочешь от меня избавиться? Валяй...— Леша вдруг всхлипнул.— Я сейчас один, понимаешь? У меня, кроме тебя, никого нет! Ну, беги! Быстрей беги! Кому нужен псих? Видишь, я плачу. Кто плачет в моем возрасте? — он догнал Шлыкова.— Я поплыл, видишь? Я ничего не могу... Сдай меня в психушку!

— На тебе пятачок! — Шлыков протянул ему монетку.— Сам доедешь!

— Стой! — заорал Леша.— Возьми свой вонючий пятачок! — он запустил в Шлыкова монеткой.— И чтоб я тебя больше никогда не видел! Ублюдок!

Шлыков сделал несколько шагов, оглянулся. Леша стоял посредине улицы, потом вдруг улегся прямо на асфальт. Шлыков повернулся и пошел дальше. Не выдержал, снова посмотрел. Леша лежал, раскинув руки. Первая утренняя поливальная машина, сигналя, объезжала его.

— Ладно,— сказал Шлыков,— пошли домой.

— Не подходи ко мне!

— Я тебя прошу, идем домой!

Шлыковское такси стояло у ресторана «Арагви».

— Шеф,— всунулся в кабину к Шлыкову длинноволосый поддатый парень.— Водка есть?

Шлыков испытующе посмотрел на него.

— Давай, шеф, выручай,— заторопился парень.— Все будет отрегулировано.

— Вон чудак на скамейке сидит,— показал Шлыков в темноту.— Спроси у него.

Парень помчался в скверик, где на скамейке под фонарем торчала одинокая фигура.

— Командир,— издалека закричал он.— Спасай, душа горит...

— Петюнчик? — смутился Леша.

— Лешка? Селиверстов? — Петюнчик сразу протрезвел.

— Тебе одну или две? — Леша распахнул старый мешковатый плащ — из пришитых изнутри карманов торчали горлышки бутылок.

— Перестань,— Петюнчик отступил на шаг.

— Без комплексов,— Леша вытащил бутылку.— Это будет стоить всего четвертной. Ну, рассказывай, как успехи?

— В Западный Берлин ездили. Я тут трио сбил: Боб — альт и Стасик Николаевич — фоно.

— Ну и как?

— Буржуи охренели! Аншлаг ломовой... Пресса вообще выше крыши.

— Поздравляю.

— Слушай, Леша, давай вмажем,— Петюнчик вытащил двадцатипятирублевку и сунул в карман Лешиного плаща.— Ты же мой учитель все-таки.

Леша усмехнулся и отрицательно помотал головой, но Петюнчик уже сворачивал пробку на бутылке.

— Старик,— Петюнчик сел рядом на скамейку.— Сейчас берем тачку и ко мне. По пятьдесят грамм за встречу. Ты знаешь, кем ты для нас был? Ты же богом для нас был... У тебя стакан есть?

— Закрой бутылку,— к ним неслышно подошел Шлыков.

— Шеф, какие проблемы? — не понял Петюнчик.

— У тебя сейчас будут проблемы,— пообещал Шлыков.— Бери сколько надо и отваливай.

— Ты иди,— сказал Леша,— не связывайся.

Петюнчик пожал плечами, взял еще бутылку водки, сунул Леше деньги.

— Деньги мне,— Шлыков вынул свой бездонный бумажник.

— Привет! — Петюнчик обиженно потоптался и исчез в темноте. Шлыков опустился рядом с Лешей на скамейку.

— Сколько осталось? — спросил он.

— Десять,— ответил Леша.

— Ничего, сейчас быстро... Лохи густо пошли.

— Леш, ты тут? — из темноты снова вышел Петюнчик.

— Тебе чего еще? — приподнялся со скамейки Шлыков.

— Еще одну.— Петюнчик протянул ему деньги.— Леш, ты мне телефончик оставь,— зашептал он.— Мне сейчас «Джазовую панораму» поручили делать. Я тебя вытащу...

— У меня нет телефончика.

— Как же так? Телевиденье — это шанс, понимаешь? Тебя миллионы услышат.

— Нас лечить не надо! — оборвал его Шлыков.— Хани набрал, иди отдыхай.

— Бывай, старичок,— равнодушно махнул ему Леша.

Петюнчик сунул Леше визитную карточку и побрел к машине.

— Гордость заела? — спросил Шлыков.— Тебе товарищ предлагает, чего отказываешься?

— Не хочу.

— Не понимаю я тебя... Ты цель заимей. Нельзя мужику без цели. Ну вот скажи себе — хочу премию какую-нибудь охренительную получить...

— Все было. И концерты, и премии.

— Дурак ты,— пожалел его Шлыков.— Под забором сдохнешь.

— Нет, старичок, не сдохну. Есть еще маленькая штучка — талант. И там, наверху,— Леша ткнул пальцем вверх,— там кто-то сидит и со мной разговаривает. Редко, правда, но бывает.

— Спокойной ночи, малыши,— сказал Шлыков и заржал.

Петюнчик стоял в кабинете звукооператора рядом с коротко стриженным немолодым мужиком в толстых очках.

— Виктор Борисович, ну, пожалуйста,— просил Петюнчик.— Сделаем Селиверстову пробу.

— Не могу,— тот постучал по циферблату часов.— Должны американцы прийти. Какая-то страшно важная делегация. Говорят, самого Маллигана везут.

За стеклом, в полутьме студии, прохаживался, обнимая свой саксофон, Леша.

— Пять минут,— не отступал Петюнчик.— Он уже инструмент строит.

— Зачем? Ты на что-то рассчитываешь?

— Честно говоря, нет. Просто, чтоб не обижать.

— Змея, пережившая свой яд,— сказал Виктор Борисович.

— А помните, как он играл в 77-м в «Ударнике» на фестивале? — спросил бородатый звукооператор.— Я думал, меня кондрашка хватит.

— Филька, ты блюзовый человек,— посмотрел на него Виктор Борисович.— Весь в сладкой ностальгии.

— А мне сказали, что он умер,— влез второй звукооператор.— Спился и умер.

— С ума меня сведете! — Виктор Борисович щелкнул тумблером.— Леша, ты готов! У тебя пять минут!

Леша вдруг нагнулся и снял ботинки.

— Начинаются приколы,— вздохнул Петюнчик.

Леша расставил ноги и стал раскачиваться, как в лодке. Потом поднес саксофон к губам и стал выделывать такие штуки, что бородатый Филька засопел и вцепился в рукав Петюнчика.

Дверь в операторскую открылась, вошла делегация.

— Виктор Борисович! — раздраженно позвал человек в сером костюме.— Я же предупреждал, чтобы никого не было. С вами хочет побеседовать мистер Симпсон, президент фирмы «Коламбия»,— он улыбнулся американцам.— Наш советский джаз. Так сказать, рабочий момент...

Леша играл. Переводчица затараторила по-английски. Седой толстый негр прижал палец к губам: тс-с...

Все стояли и молча слушали. Потом негр шепотом сказал что-то переводчице.

— Он просит саксофон,— тоже шепотом перевела она.

Саксофон нашелся. Негр вошел в студию, остановился на пороге, и его саксофон что-то коротко прохрипел Леше, будто поздоровался. Леша ответил. Тогда негр подошел ближе, и его саксофон произнес целую речь.

Мистер Симпсон закричал что-то переводчице, схватился за голову.

— Он говорит, что с русскими нельзя работать,— перевела та.— Это исторический момент! И никто не пишет и не снимает!

— Мотор! — Виктор Борисович, отталкивая оператора, кинулся к пульту.

За стеклом раскачивались, разговаривая о чем-то им одним понятном, маленький Леша и толстый седой негр.

Шлыков вернулся со смены поздно. Снял куртку, ботинки. Из кухни доносился голос Нечипоренко:

— За разоружение, так сказать, чтобы не было войны!

Шлыков заглянул в кухню. Нечипоренко с рюмкой в руке произносил тост. Рядом стояла переводчица и переводила на английский. За столом сидели, обнявшись, Леша и старый негр. Оба крепко поддатые. Еще был один в сером костюме с испуганным лицом.

— Пусть над нами всегда сияет мирное небо! — продолжал пенсионер.— Простые американцы всегда были друзьями нашей страны.

— Вот дед молодец,— сказал Шлыков, входя,— семьдесят лет грудью на амбразуре! По какому случаю гуляем?

— Знакомься,— Леша похлопал негра по спине,— это Маллиган, самый великий саксофонист в мире. Мы с ним сегодня играли.

— Тоже с Богом разговаривает? — поинтересовался Шлыков.

— Ему не нужно. Он сам — Бог.

Переводчица перевела, Маллиган засмеялся и что-то сказал по-английски.

— Он говорит, вы его брат,— сказала переводчица.

— Сынок,— подтвердил Шлыков,— я давно догадался. А дедушка на дереве сидел.

— Товарищ, вы здесь единственный нормальный человек,— к Шлыкову подошел чиновник.— Это надо немедленно прекратить. Сделайте что-нибудь. У нас вся программа полетела.

— Сейчас,— сказал Шлыков.— Это мы быстро.

Он пошел в свою комнату. На его кровати спал мистер Симпсон. Шлыков снова вышел на кухню.

— Да, я советский, типичный...— втолковывал Леша Маллигану.— Бездельничаю, грызу себя, пью, потом плачу, потом опять груши околачиваю... Скажи ему,— повернулся он к переводчице,— вот моя страна,— Леша обвел кухню нетвердой рукой,— мой народ, моя семья... Я такой же, как они, только еще хуже. Я урод в семье.

— Не надо переводить,— сказал чиновник.

Шлыков взял Лешу за руку и повел в комнату.

— Это что такое? — он показал на кровать.

— Перебрал,— объяснил Леша.— Не держит дозу. Президент «Коламбии», между прочим. Извини, неудобно получилось. А куда мне их было деть?

— Забирай этого алкаша и черного брата тоже. Чтобы через пять минут вас здесь не было!

— Не грусти, Шлыков. Я от тебя все равно уезжаю.

— Далеко? — спросил Шлыков.

— Сначала с ними в Ленинград, потом в Штаты,— Леша потряс спящего за плечо.— Мистер Симпсон, Нью-Йорк?

— Ноу,— американец тут же проснулся.— Ферст Лос-Анджелес, Сан-Франциско, Нью-Йорк...

Карта Шлыкову не шла. Пенсионер выигрывал, перед ним уже лежала целая гора пятачков.

— А вот вам еще дамочка,— выкладывал Нечипоренко карты на кухонный стол.— А вот вальта не желаете?

По телевизору без звука шла программа «Время».

— Громкость сделай,— попросил пенсионер,— сейчас погода будет.

Шлыков посмотрел на телевизор и вдруг увидел улыбающегося Лешу в смокинге.

— Дед! — заорал Шлыков.— Гляди, кого показывают!

На экране мелькали виды Америки, концертные залы, рукоплещущая толпа и Леша с саксофоном. Включили звук.

— В Соединенных Штатах закончились гастроли известного советского музыканта Алексея Селиверстова,— сообщил диктор.

Снова аплодирующая публика, корреспонденты, фотовспышки и Лешина музыка.

— В Нью-Йорке и Сан-Франциско, в Лос-Анджелесе и Техасе — всюду огромный успех сопутствовал выступлениям советского мастера,— бубнил диктор.— Сердца простых американцев...

Шлыков вышел из кухни. Походил по комнате, потом упал на пол и стал отжиматься.

— Ты видел, что творят? — Нечипоренко встал в дверях.— Что хотят, то и делают...

Шлыков отжимался.

— Алкаш он и есть алкаш,— рассуждал пенсионер.— Кому он там нужен. Это они своего тащат...

— А может, он правда гений? — сказал Шлыков.

— Чего ж ты бесишься тогда? — спросил Нечипоренко.— Чего качаешься на ночь глядя? Гений!.. Видели мы этого гения — в соплях путается. Мало, что ли, талантов в России? Нет, они своего тащат.

— Так негр же его пригласил.

— Еще надо разобраться, что это за негр,— пенсионер задумался.— Тут дело непростое... Ну, чего, адвокат, поедешь завтра своего дружка встречать? Может, он тебе жвачки привез?

Шлыков поставил свое такси под знаком, что остановка запрещена. Зато прямо у дверей аэропорта. Мимо не пройдет.

Появились первые пассажиры. Вот и Леша показался, он толкал перед собой тележку с чемоданами. Шлыков высунулся из такси, помахал ему рукой. Леша помахал в ответ. Шлыков улыбнулся и включил счетчик.

Но Леша прокатил свою тележку мимо такси. И вдруг Шлыков понял, что вовсе не ему машет музыкант. К Леше уже бежали друзья, обнимали, целовали.

На двух машинах приехали: «мерседес» и «Жигули». Интересно, где они раньше были? Ох, какая любовь! Никак не наобнимаются...

Шлыков посадил многодетного араба в бабьем платке. На пальцах договорились, что двойной счетчик, и поехал в Москву.

Свет в зале погас. Только узкий луч прожектора высвечивал Лешу на сцене. Белый смокинг, золотой саксофон — сейчас он казался Шлыкову незнакомым человеком, может, и не человеком вовсе, инопланетянином, пришельцем. Короткое, раздирающее душу соло вдруг рвануло жутким визгом. И тогда из темноты зала ему ответила флейта. Саксофон звал, уговаривал, он томился одиночеством. Вступила невидимая труба. Потом где-то зашуршали маракасы, запульсировали барабанчики. Шлыкову стало жутко, как в джунглях. Тропическая ночь вокруг него была наполнена опасностью, стонами, вздохами.

Лешин саксофон соединял всю эту невидимую нечисть, тащил за собой, поднимал вверх, будто по канату лез. И, повинуясь приказу саксофона, спрятанные в зале музыканты вставали и медленно, по одному, выходили на сцену. Потом вдруг вспыхнул свет — на сцене стоял целый оркестр. Зал взорвался аплодисментами.

В руках у Леши оказался второй саксофон. Он играл на двух одновременно. Но этого было мало, ему не хватало звука. Еще один саксофон — теперь он играл на трех саксофонах. Потом они стали мешать ему. Даже один, оставшийся, раздражал Лешу. Не прекращая играть, он стал разбирать его. Саксофон на глазах превратился сначала в прямую палку, потом она стала совсем коротенькой, и, наконец, только мундштук, как сигара, торчал у него в зубах. Но даже этот мундштук пел.

Шлыков ждал Лешу у служебного входа. Он вышел, окруженный толпой друзей, поклонников, прихлебал. Какая-то дура все автограф у него просила. Шлыков оттер ее плечом.

— Здорово! — обрадовался Леша.— Жалко, не знал, что ты в зале. Надо было объявить соавтора.

Шлыков молчал.

— Леша, ты скоро? — крикнули из «мерседеса».

— Поговорить надо,— выдавил, наконец, Шлыков.

— Конечно... Прости, старичок, так замотался сейчас. У меня же для тебя подарок есть — обалдеешь.

«Мерседес» загудел.

— Видишь, зовут. Я заеду, старичок, сто процентов заеду.

— Когда? — спросил Шлыков.

— Ну, так конкретно я не знаю... Созвонимся.

— А ты конкретно,— Шлыков посмотрел ему в глаза.

Тут подскочили двое его дружков, подхватили под руки и потащили в машину.

— Завтра заеду,— отбиваясь, крикнул Леша.— После концерта!

«Мерседес» бесшумно обогнул шлыковское такси и исчез в темноте.

Без четверти двенадцать. Шлыков был сам себе противен. Снял пиджак, стащил через голову галстук на резинке. Потом стал убирать со стола нетронутое угощение.

Вошел пенсионер, поставил на стол кастрюлю с супом. Шлыков молча скрутил голову бутылке. Налил себе и деду по полстакана, чокнулись, выпили.

— Я, Вань, письмо в газету написал,— Нечипоренко нацепил на нос очки и развернул тетрадный клетчатый лист.— Вскрыл особо выдающиеся факты морального, так сказать, облика. Ну, начало обыкновенное,— он прокашлялся.— Дорогая

редакция... Вот тут, тебе интересно будет: мне лично известен так называемый музыкант Селиверстов, который является тунеядцем и алкоголиком, вследствие чего выпил принадлежащий мне лосьон для бритья «Пингвин»...

— Что ты как маленький? — Шлыков налил еще по полстакана.

— Ты дальше слушай! — стукнул кулаком по столу пенсионер.— Откуда идут доллары, которыми платит Селиверстов за то, что его показывают по телевизору, известно любому мыслящему человеку...

— Ты не про то, деда,— Шлыков выпил, не поморщившись, как воду.— Почему не пришел? Презирает... Жил тут, пил, ел...

— А ты думал? Русскому человеку справедливость силой брать надо. Вот такие времена настали, Иван. Тяжелое время.

— Опять не то!.. Душит он меня, вот так душит...

В дверь позвонили.

Леша не вошел, а впорхнул в комнату. Сияющий, загорелый, в бабочке. С ним артистка известная и еще бородатый, хозяин «мерседеса».

— Не дождались? Жрать хочу, умираю,— Леша хлебнул супу из кастрюли.— Пища космонавтов! Одна тарелка в месяц на орбите.

— Тебе налить? — спросил Шлыков.

— Нет, я в завязке. Некогда кайфовать, старичок.

— Вы — Шлыков? — спросила артистка.— Леша столько про вас рассказывал.

— Вот тут я жил,— показывал Леша.— Тут раскладушка стояла.

— Кошмар! — пугалась артистка.

— Дом-музей,— заметил бородатый.— Ничего, Моцарта папаша в сарае запирал.

Бородатый щелкал фотоаппаратом. Из него с жужжанием выползали снимки.

— Прошу к столу,— пригласил Шлыков.

— Спасибо, старичок, мы на минутку. Подарки? Где подарки?

Явились сумки. Пенсионер получил кимоно с драконами.

— Примерь,— требовал Леша.— Я твою внутреннюю сущность постиг — ты же в душе самурай. А это вместо «Пингвина».— Он протянул Нечипоренко литровую бутыль французских духов.

— Главный номер программы,— бородатый вытащил вечерний костюм, галстук, ботинки и чемоданчик.

— Это тебе,— Леша уже натягивал пиджак на Шлыкова.— Примеряй, примеряй... Колоссально, другой человек.

Шлыков, как под гипнозом, переоделся, завязал галстук. Костюм был впору.

— В большом прикиде чувак! — засмеялся бородатый, зажужжал аппаратом и протянул Шлыкову снимок.— На Доску почета повесишь.

— Бери в руки чемоданчик,— спешил Леша.— Картинка! Такому парню нужна кто? Правильно, спутница жизни. Открывай чемодан!

Шлыков щелкнул замком. Из чемодана с шипением стало что-то выползать. Через мгновение перед Шлыковым стояла резиновая женщина. Блондинка с малиновым бесстыжим ртом, она чуть покачивалась на расставленных надувных ногах, тянулась к Шлыкову резиновыми руками. Он испуганно отпрянул.

Тут все захохотали. Смеялся Леша. Закидывала голову артистка. Бородатый вообще пополам согнулся. Даже пенсионер хихикал, прикрывая рот рукой.

— Знаешь, сколько она стоит? — спросил Леша.— Видео мог купить. Вот здесь баллончики запасные. Как для сифона,— он подмигнул.

— Снимок на память,— бородатый поставил Шлыкова рядом с Лешей, посередине втиснул надувную куклу.

— Мы побежали, старичок. Аппарат тоже тебе.

Хлопнула входная дверь, и Шлыков остался один в своей комнате с фотоаппаратом в руках.

Сзади легко навалилась надувная проститутка. Шлыков саданул ее локтем. Она, как воздушный шарик, отлетела к стене и снова прыгнула к нему. Шлыков посмотрел на себя в зеркало: клоун в педерастическом костюмчике. Клоуна из него сделал!..

И тогда на Шлыкова нашло. Сбивая пенсионера, он бросился к дверям, ссыпался по лестнице, выскочил на улицу.

— Стой, гад! — он увидел только хвост отъехавшего «мерседеса».

Мелькнул зеленый огонек такси. Шлыков поднял руку. Парень оказался свой, из 4-го таксопарка. Лишних вопросов не задавал.

— Гони! — крикнул Шлыков.

За поворотом увидел силуэт «мерседеса». Таксист проскочил под красный свет. «Мерседес» будто почувствовал опасность, тоже прибавил. Они долго петляли по улицам, наконец, прижали его в узком переулке.

— У тебя монтировка есть? — спросил Шлыков.

Парень молча протянул ему молоток. А «мерседес» вдруг юркнул в проходной двор и пропал.

Потом они снова нашли его и гнали по окружной.

— На прямой уйдет, сука,— вздохнул шофер.

— Пусти за руль.

За пунктом ГАИ обменялись местами.

— Стекло заднее протри,— попросил Шлыков, стаскивая ненавистный пиджак.

Только таксист вышел из машины, Шлыков ударил по газам. Долго мчался один в темноте, потом впереди замаячили красные огни. Стрелка спидометра скакнула на 160, потом на 180. Такси дрожало, как самолет перед взлетом. В ветровом стекле с каждым мгновением рос «мерседес».

Шлыков выжал из «Волги» последние крохи, поравнялся с «мерседесом». Крутанул руль, понимая, что ему уже не затормозить. И, наконец, с торжеством посмотрел туда, где должно было быть насмерть перепуганное Лешино лицо. Он увидел пустую машину и удивленного японца за рулем. Потом был удар и чернота.

Толстый Коля ерзал на стуле, белый халат то и дело сползал с его плеч.

— Японец-то поддатый оказался,— говорил Коля, поправляя халат.— В суд подавать не будет. Так что все путем. В парке мы уладим.

Рука и плечо у Шлыкова были в гипсе, нога на вытяжке.

— Валентин Иванович стал выступать, а я ему говорю: «Мы вас на собрании трудового коллектива, между прочим, будем тайным голосованием выбирать». Он сразу заткнулся.

Толстый Коля включил переносную «Юность», которая стояла на тумбочке. По экрану запрыгали помехи, потом раздалась знакомая мелодия саксофона и проступило Лешино лицо.

— Что это за мужик? — Коля мучительно вглядывался в телевизор.— Почему я его знаю?

Шлыков молчал.

— Это же тот фраер, что мне тачку мыл,— вспомнил Коля.— Знакомый твой.

— Я его не знаю.

— Гадом буду — он. За трешку коврики вылизывал. А теперь гляди, в каком прикиде — бабочку нацепил. Ну, вспомнил дружка своего?

— Это не он,— твердо сказал Шлыков.— Похож просто.

Дастин Хофман

Индекс 70402 Цена 1р 30к
ИСКУССТВО КИНО

В конце 1989 года и в первом полугодии 1990 года читайте:

под рубрикой "ИК". Избранная проза", начатой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", будут также напечатаны роман американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского; повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся;

под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?" (№ 4 и 5), будут опубликованы записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным, а также стенографически зафиксированная история запрета документальной картины о трагедии Чернобыля во времена перестройки и гласности;

сценарии Алексея Германа, Светланы Кармалиты, Миколы Вингранovского, Людмилы Петрушевской, Евгения Митько, Владимира Кунина, Кима Рыжова;

в разделе теории и истории – страницы "Из рабочих тетрадей Г. Козинцева (1958–1969)", рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда; стенограммы политических проработок и покаяний времен "борьбы с космополитизмом"; документальное повествование Валерия Фомина о погибших кинематографических идеях и замыслах эпохи застоя; не опубликованные в 70-е годы статьи Ивана Дзюбы, Инны Соловьевой и Веры Шитовой об украинском поэтическом кино; лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах;

под рубрикой "Свободная тема" – продолжение разговора о судьбах "шестидесятников" и другие материалы о месте художника в современном обществе;

в новой рубрике "Мир души" – материалы из отечественного и зарубежного культурного наследия (психология, философия, этика, эстетика), малоизвестные работы З. Фрейда, П. Флоренского, В. Набокова, В. Ходасевича, Д. Андреева, Е. Гротовского и др.

Еще одна новая рубрика – "Диалог с читателем" родилась после знакомства с читательскими ответами на анкету "ИК" и предполагает прямой разговор с вами на страницах журнала о кино и не только о кино, включая самые разные темы, подчас курьезные и неожиданные: здесь же будет выступать "дежурный социолог" того или иного номера.

Мы будем рады видеть вас в числе читателей нашего журнала, подписку на который почтовые отделения принимают без ограничений на месяц, на квартал, на полугодие.

10 89